

692
febrero 2008

Cuadernos Hispanoamericanos

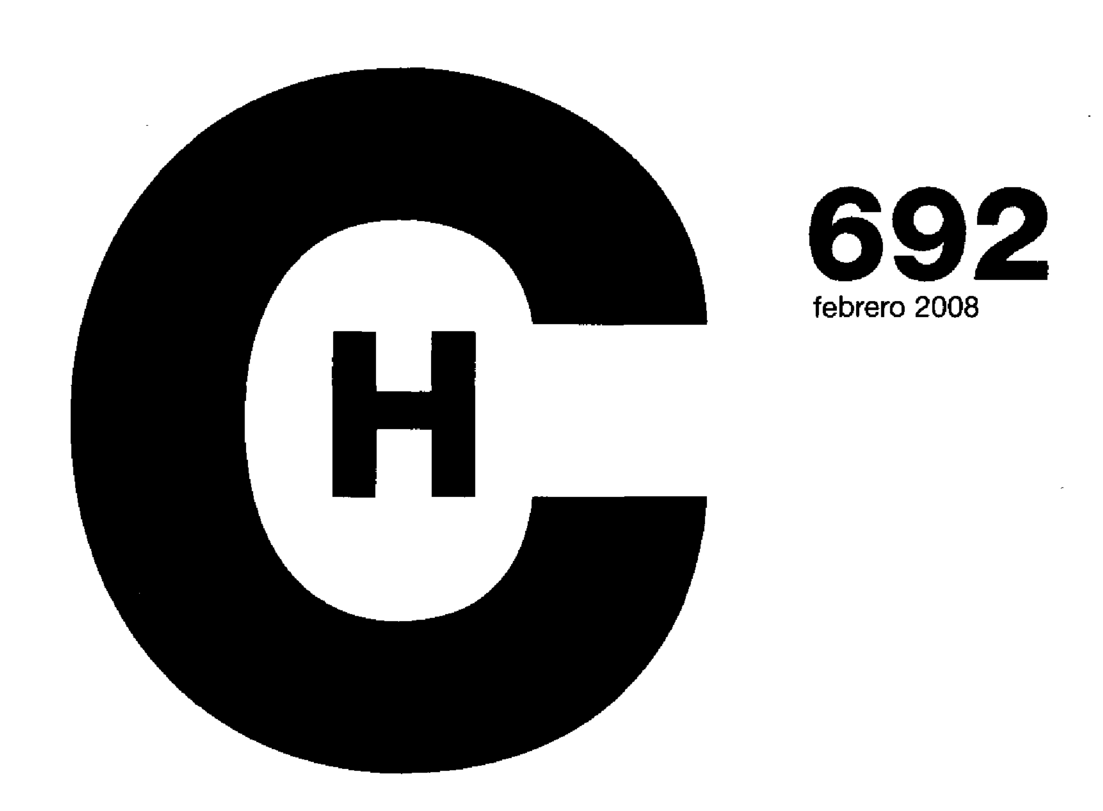
Artículos de
Alfredo Bryce Echenique
José María Merino

Creación
Jon Juaristi
Oscar Hanh

Entrevista con
Ángel González

Ilustraciones de Pablo Pino

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Leire Pajín

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Alfons Martinell

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **Maximiliano Jurado**
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

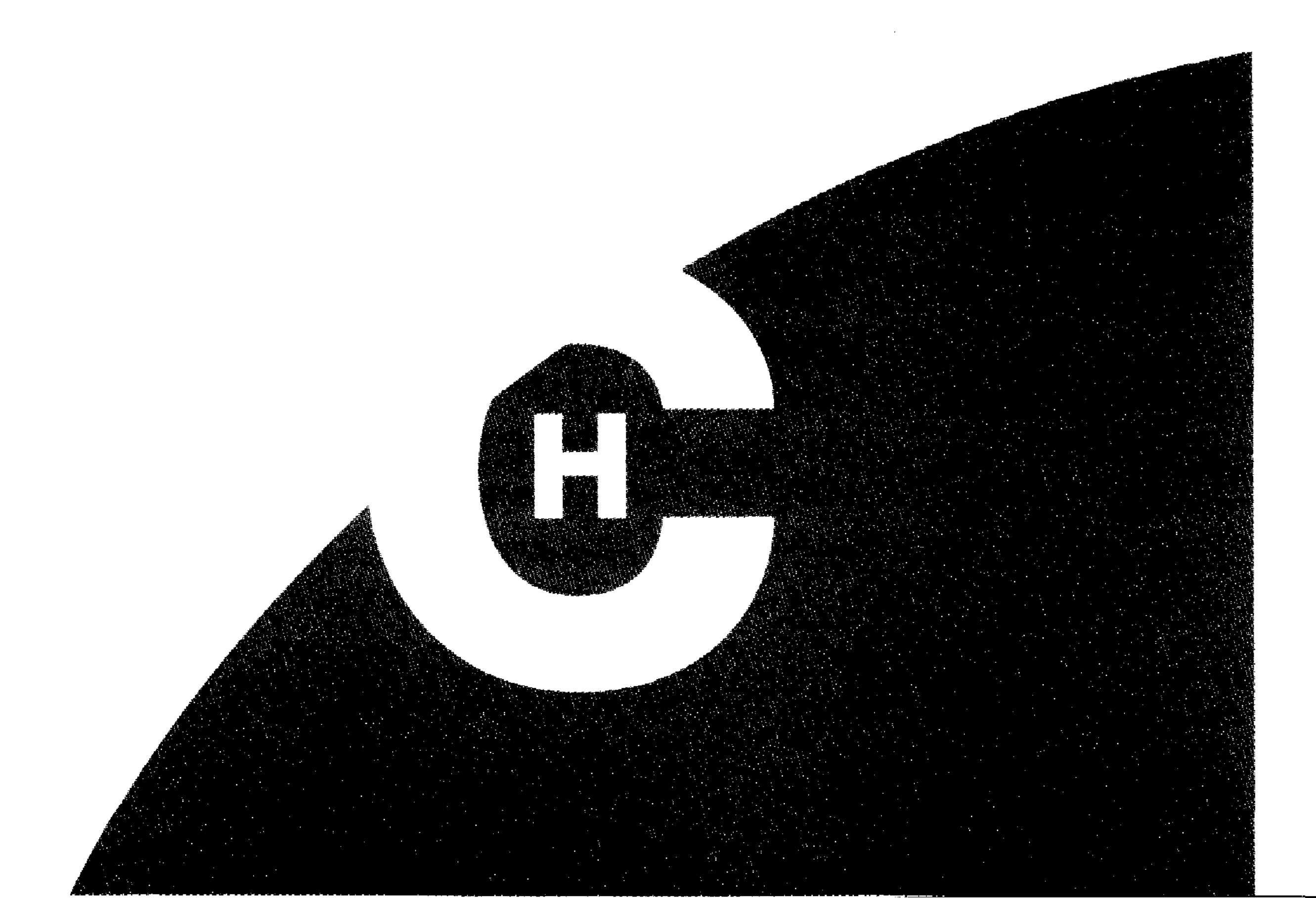
Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-07-006-X
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
Hiapánica de la AECIO

692 Índice

Editorial

Benjamín Prado

Acabábamos de recoger las cenizas del poeta Ángel González en el cementerio de La Almudena, en Madrid, y uno de nosotros dijo, señalando la urna que la viuda del poeta, Susana Rivera, llevaba en las manos: «Ya ves, eso somos». Pero no, la verdad es que somos mucho más que eso, una suma de grandezas y miserias que a menudo nos convierte en seres indescifrables, y no hace falta más que ir cumpliendo años y teniendo que enterrar a los amigos para descubrir que la muerte no es sólo una frontera para los que se van, sino también para los sobrevivientes: cuando esa raya se traza, la gente más insospechada la cruza para ponerse al lado del difunto o para huir de él, según los casos; unos para reclamar un tanto por ciento de su memoria y otros para retocarlo a su gusto. Hay quien jura haber sido como un hermano para la persona que, en realidad, no le tenía en gran estima y, en el extremo contrario, quien se atreve a atacarla como nunca tuvo el valor de hacerlo cuando aún se podía defender porque los dos estaban todavía a este lado del más allá. Yo había tenido ocasión de ver ejemplos de todo eso cuando murieron Rafael Alberti y Jaime Gil de Biedma: al primero le brotaron amigos íntimos por todas partes, camaradas a los que yo no



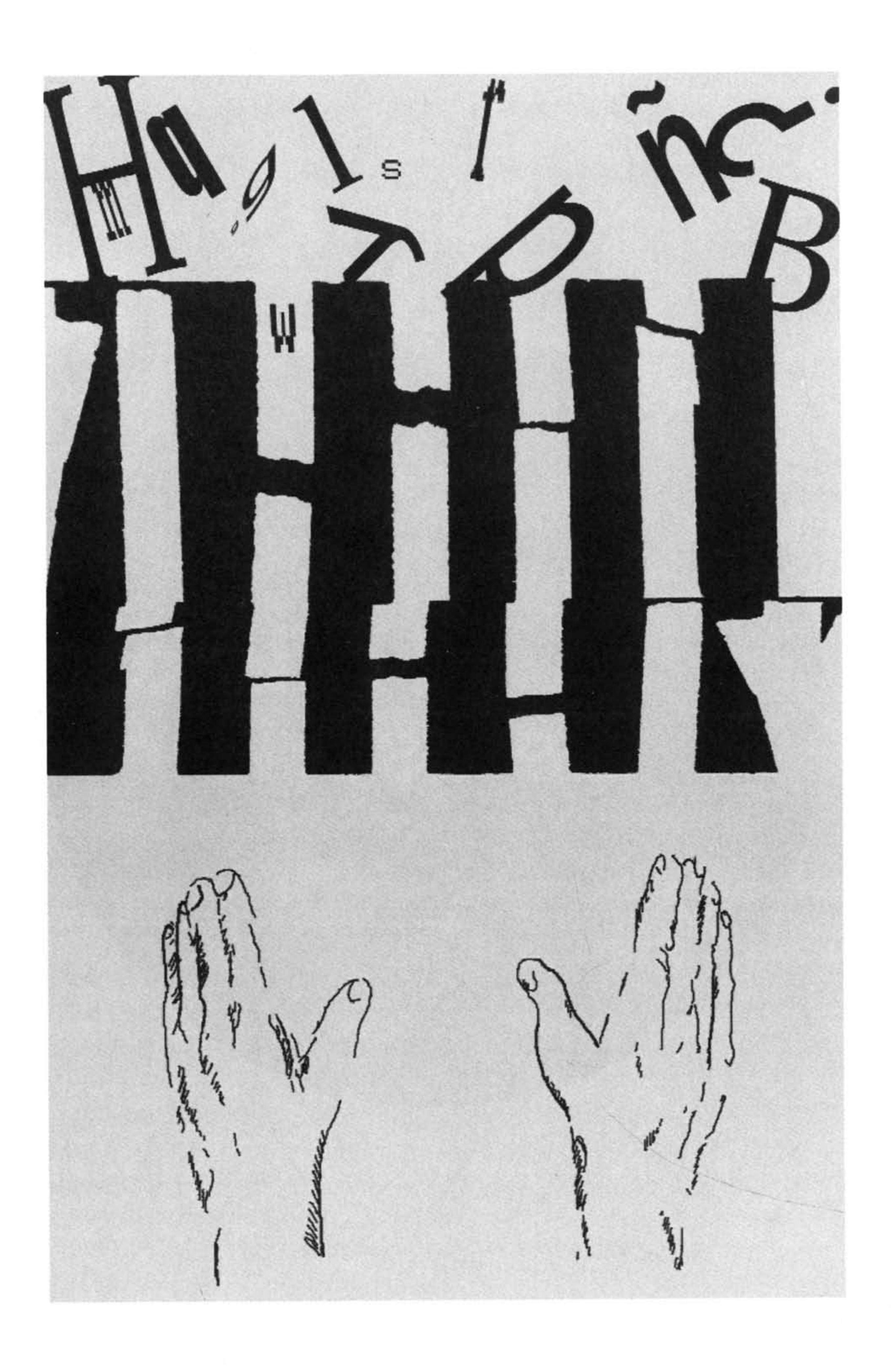
vi con él, o vi muy poco, a lo largo de catorce años de amistad y que venían a contarme cómo lo habían atendido y dado compañía incesante a lo largo del tiempo. Al segundo, Jaime Gil de Biedma, al fallecer le dedicó un artículo terrible y despectivo José Ángel Valente, un poco en la onda de los poemas que antes había escrito contra Gabriel Celaya y José Hierro, que muchos consideramos inoportuno y algo cobarde, dadas las circunstancias.

La tradición sigue, y hace poco el diario *El País* ha publicado un demoledor artículo de Antonio Muñoz Molina contra Rafael Alberti en el que cuenta cómo se le acercó el día que celebraba su ochenta cumpleaños, después de asistir a una comida en la que lo sentaron lejos del maestro, en lo que un amigo llamó «la mesa de los chóferes», y tras armarse de valor para darle su primera obra: «Animado por Luis García Montero, y con mi pobre libro recién publicado (y pagado por mí) en la mano me abrí paso hasta la cabecera, donde Alberti, vestido de Alberti, parecía dormitar, la cara colgando sobre el pecho rayado de la camiseta como una máscara de goma, cansado y aburrido de la gente, de la duración de la comida. "Rafael –dijo Luis, inclinándose sobre él con el libro en la mano, mientras yo me quedaba atrás, muerto de vergüenza–. Este compañero quiere regalarte su libro." Sin volverse del todo Alberti entreabrió los párpados y sólo contestó, sin mirarme: "¿Por qué?"» Muñoz Molina asegura haber ido a aquel Alberti «rodeado siempre de admiradores fervientes y aduladores obsequiosos», lleno de sospechas, puesto que para entonces ya le parecía «una imitación de sí mismo» que se dedicaba a escribir «poemillas que eran parodias de los de su juventud, produciendo sin descanso falsificaciones no siempre convincentes» y que le producía un «fondo íntimo de rechazo o de incomodidad (...) causado por la sospecha de que aquel hombre iba disfrazado de algo, estaba interpretando un papel (...) con un cuidado en los detalles digno de los más solventes impostores.» Es curioso, porque ese ejemplar de aquel libro magnífico de Antonio Muñoz Molina, *El Robinson urbano*, a mí me gustaba tanto que Alberti me lo regaló, y ahora veo en su dedicatoria la admiración incondicional que su autor afirmaba sentir por el poeta gaditano, muy lejana a su desprecio de antes y de ahora... Pero en fin, sería un caso de pura amabilidad, sin duda.

Ahora, tras la muerte de Ángel González, ha ocurrido algo similar, con unas declaraciones del poeta Antonio Gamoneda, ampliamente difundidas por los medios de comunicación, en las que, en sintonía casi perfecta con lo que Antonio Muñoz Molina opina hoy de Alberti, afirmaba que «fue hace veinte años cuando su obra poética empezó a declinar, porque su vida se hizo más difícil, ya que vivía solo en Madrid, mientras su mujer desarrollaba su carrera profesional en Norteamérica, lo que provocó que su poesía decayese», tal vez a consecuencia de que «en sus últimos años se dejase manipular por gente de la que no merece la pena hablar y que se aprovechó de él.» Notable todo ello, porque hace dos veranos, cuando organicé unas jornadas sobre la Generación del 50 en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense, en El Escorial, el mismo Gamoneda hizo un gran canto de admiración pública y privada a Ángel González. Yo había invitado a Gamoneda a intervenir en la sesión inaugural del congreso, y para la clausura, que iba a celebrarse cinco días más tarde, estaba programada una lectura de poemas de José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines y el propio Ángel González. Gamoneda me pidió encarecidamente que lo incluyese en esa sesión, porque sentía, según me dijo, la necesidad íntima de estrechar sus lazos con su paisano y expresarle su enorme admiración literaria y personal. Lo hizo varias veces, a solas con Ángel, en presencia de algunos amigos cercanos y ante el numerosísimo público que el día del recital abarrotaba la sala. Por eso resultan tan raras sus declaraciones de ahora, aunque desde luego le otorgan a Gamoneda una gran originalidad: la de ser la única persona a la que he visto hablar mal de Ángel González. Tiene su mérito.

Cumplir años es ir tachando los números de teléfono de las personas que más quieres y también es, por desgracia, ir viendo que la cara de las personas cambia según de qué lado sople el viento. Qué pena que escritores tan admirables como los que han sido citados en este artículo puedan llegar a ser tan injustos los unos con los otros y puedan llegar tan lejos con sus venganzas personales que, en algunos casos, usen la muerte como línea de salida del rencor. Para algunos adular a los vivos y hablar mal de los muertos no son más que la cara y la cruz de la misma moneda ©


El oficio
de escribir



El retroceso de lo francés

Alfredo Bryce Echenique

No hace mil años de ello –apenas cien– y sin embargo qué lejanas y absurdas nos suenan hoy estas palabras de Víctor Hugo, el más universal de los poetas franceses: «De niño hablaba mejor el español y hasta empezaba a olvidar el francés. De haber vivido y crecido en España, me habría convertido en un poeta español y mis obras no hubieran tenido el alcance que han tenido, por haber sido escritas en una lengua poco conocida. La caída de Napoleón, y con ella la de José Bonaparte, de quien mi padre era lugarteniente, durante la ocupación francesa en España, hizo que éste, y que yo, como consecuencia de ello, retornáramos a vivir en Francia y que yo me convirtiera finalmente en poeta francés».

Creo que este asunto es poco conocido, pero viene a cuento mencionarlo como una evidencia muy clara del gran cambio del peso internacional del idioma francés, que prácticamente se bate en retirada hoy, mientras que el español gana día a día en vigor y conoce una expansión acelerada. Por lo demás, se sabe hoy que Víctor Hugo escribió un diario clandestino en español, en el que relataba con extrema minucia los innumerables incidentes de su tumultuosa vida sexual. En un párrafo consagrado a su reencuentro, ya septuagenario, con su hija Adèle, enloquecida en el Caribe y acompañada por una criada negra, escribe el autor de *Los miserables*: «Vuelvo a ver a Adèle después de una eternidad. Primera vez que me acuesto con una negra.» Los tiempos han cambiado, y mucho, desde entonces, y hoy los poetas franceses

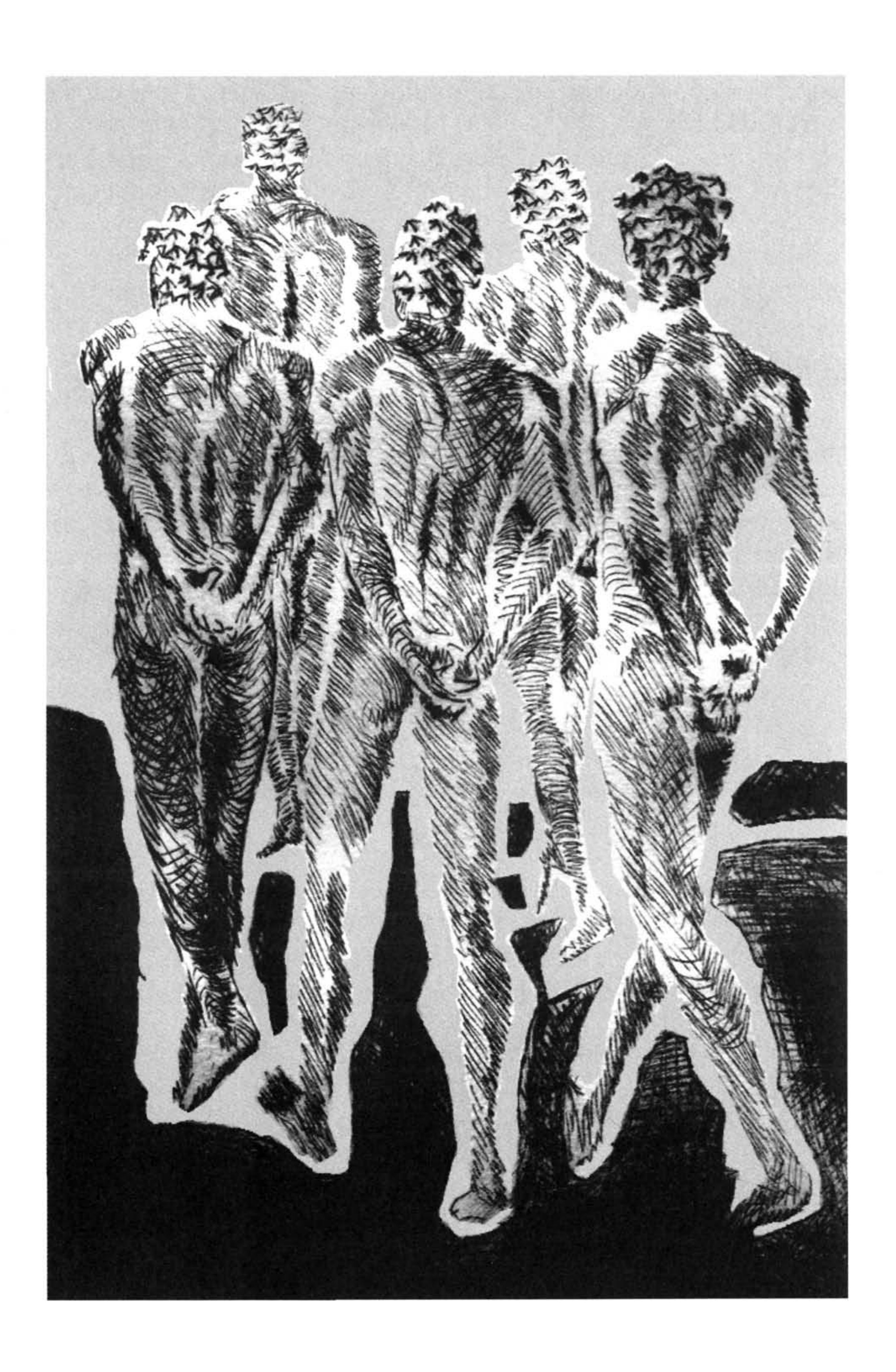
no tienen quién les escriba, por decirlo de alguna dulce manera, y el español, segunda lengua de Francia, hoy sería incapaz de disimular los secretos de nadie. La Alianza Francesa, verdadero buque escuela de la lengua y de la cultura francesa, a lo largo de todo el siglo XX, es hoy, en el XXI, una institución en bancarrota que va cerrando sus centros por todas partes, mientras que el Gobierno francés dicta medidas destinadas a salvar del naufragio no sólo la lengua y el cine galos, sino también, cosa increíble, la propia gastronomía y la moda. Mientras que ésta se desplaza a Nueva York, Londres, Roma o Milán, más de un gran restaurante ha perdido estrellas en guías tan conocidas como la Michelin. Muy simbólico fue, creo yo, el suicidio de uno de los más importantes chefs de Francia al enterarse de que su establecimiento estaba entre aquellos que habían perdido categoría en las guías culinarias, y yo aún recuerdo el lloriqueo de ciertos renombrados maestros de la alta costura pidiendo protección estatal, allá en los años setenta, ante la invasión de las telas y los pantalones tejanos en la moda de todo tipo y precio.

En su prólogo al libro *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon, Sartre hablaba de lo cómodo que resultaba ser francés, presintiendo tal vez que dicha comodidad estaba a punto de volar hecha pedazos. Yo vivía en Francia en aquellos años y puedo recordar perfectamente la autosuficiencia de sus pobladores en el terreno de la cultura en general. La mayor aventura de un francés, por aquellos años, consistía en probar lo ajeno, aunque siempre con la absoluta tranquilidad de regresar siempre a lo suyo y de encontrarlo incomparable. «Está muy rico, pero no es la cocina francesa», podía ser perfectamente bien la frase que todos repetían –aunque sea mentalmente– al salir de un restaurante chino o italiano, por ejemplo.

Pero el colmo de los colmos, creo yo, fue que al final de su vida el importante poeta católico Charles Peguy se jactara de no haber leído un solo libro que no fuera francés. Sin duda le bastaba, y no presentía siquiera que ya en sus días la hegemonía francesa empezaba a ser cosa del pasado, aunque el francés continuara siendo aún el idioma de la diplomacia, algo que hoy asombraría a un joven que empieza estudios en este dominio. El francés se encuentra hoy reducido al campo de la heráldica, pero la heráldica se

encuentra hoy desterrada al mundo de las menos frecuentes curiosidades.

No sé si hay que ser tan cruel y paradójico como Jorge Luis Borges, que en una conferencia que dictó allá por los setenta en el *College de France*, sacra institución de *lo francés*, se obstinó en hablar de la grandeza de la poesía anglosajona y puso fin a su intervención sin mencionar a un solo poeta francés. Preguntado sobre ello por un sabio asistente, no escondió su menosprecio por la poesía gala. Y, a la pregunta de un impaciente maestro sobre un poeta de la talla de Rimbaud, respondió, perverso y feliz: «A condición de no leerlo con demasiada atención», dejando pasmado al auditorio. Pues pasmado también me he quedado yo cuando a mi regreso de un viaje a París, hace unos años, muy provisto de recientes novelas francesas –muchas de ellas transcurren en la Ciudad Luz–, he leido a menudo que el vino de mesa que consumen los personajes en cualquier restaurante es un tinto de la Rioja©



Los 90 años de Gonzalo Rojas

Juan Gustavo Cobo Borda

El escritor colombiano Cobo Borda esboza un perfil del premio Cervantes Gonzalo Rojas, que acaba de cumplir noventa años.

Como en el caso de su compatriota, el gran pintor Roberto Matta, la poesía de Rojas está animada por la energía corporal y la electricidad espiritual. También, como en el caso de Matta, sus núcleos irradian ondas expansivas, de roja intensidad. Ambos, no hay duda, reconocen en el surrealismo uno de los focos creativos del siglo XX.

Pero no hay que ir tan lejos. En el caso de Rojas se trata asimismo de una poesía que retoma las raíces terrestres y aéreas de la mejor poesía chilena. Aquella Santísima Trinidad representada por Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Por ello, desde su primer libro, *La miseria del hombre* (1948), Rojas recrea la figura de su padre, su inmersión, como minero, en el mundo de la piedra y la hondura, y su ascensión posterior hacia el oxígeno redentor de esa palabra hecha de aire que zumba frenética en nuestros oídos deparándonos incómodas o consoladoras verdades. Se desnuda, en el placer o la muerte, de las convencionales mortajas y aspira, en la inmóvil velocidad de un vértigo incantatorio, a rescatar el Verbo, no la afeada palabra. Como lo enuncia en un poema definitorio titulado «No haya corrupción», su tradición es la americana, «de Acatama a Arizona», fusionando allí la ambición enumerativa de la desmesura con «otra paciencia más austera». La habitual alquimia en sus versos de prodigalidad exuberante con seco ascetismo. Desborde pasional y reflexión árida. Dirá así: No di con el hallazgo, se juntó todo, el viernes llo-

vió, de modo que el reparto de las aguas subió de madre, a Pablo le tocó casi toda la costa, excluyendo el sector alto de las nieves que eso es entero de Vallejo hasta los confines, Huidobro muy justo exigió el deslinde sur del encantamiento más los pájaros, muerto Borges cambió su virreinato del Este por una sola hilera de libros, del que no se supo más nada fue de Rulfo.

Ese verso que se desliza y se contorsiona, que adquiere fijeza de diamante y flexibilidad de cuerpo bañado en el aceite original del goce, afronta dolor y muerte, palabra y lectura, historia y creadores afines. De William Blake a Georges Bataille, de San Juan de la Cruz a Paul Celan, trata de restituirle lo numinoso a un mundo donde «voló el esperma del asombro». Y lo hace a partir de la base clásica de nuestra tradición occidental. Revive, en cuerpo y alma, el hecho de que la prostitución en el antiguo Mediterráneo era sagrada y para referirse al singular Pablo de Rokha sólo encuentra un «latinajo del carajo». Todo se ha vuelto suyo, en sus manos.

Puede cantar así contra las inmundicias de una guerra sucia que colgó a sus amigos de los pies. Que oyó sobrevolar los helicópteros como una perenne pesadilla de ruidos diabólicos. Que posó el rótulo «de NN (desaparecido) en todo el Cono Sur de América sobre tantos rostros inconfundibles. En esa visión apocalíptica, de caos, infamia y chillidos estridentes, no se solaza, ni la cultiva, con réditos militantes. Trata, por el contrario, de buscar, en la tensión armónica de la mano que lucha por fijar el sentido, un nuevo acorde. Aquél que lo lleva a pedir a los jóvenes:

> Salten intrépidos de las vocales a las estrellas, tenso el arco de la contradicción en toda la velocidad de lo posible. Por ello se opone al escándalo irrefutable de la muerte con un rotundo rechazo:

> Dios no me sirve. Nadie me sirve para nada.

Y elige, con entereza, una singular opción humana, acorde con sus orígenes:

> Prefiero ser de piedra, estar oscuro,
> a soportar el asco de ablandarme por dentro y sonreír
> a diestra y a siniestra con tal de prosperar en mi negocio.

El No tajante se equilibra con los gozos visuales de un erotismo intenso, e incluso en este caso sí exacerbado:

Te oyera aullar,
te fuera mordiendo hasta las últimas
amapolas, mi posesa, te todavía
enloqueciera allí, en el frescor
ciego, te nadara
en la inmensidad
insaciable de la lascivia.
Riera
frenética el frenesí con tus dientes, me
arrebatara el opio de tu piel hasta lo ebúrneo
de otra pureza, oyera cantar a las esferas.

La poesía hace del sonido un sentido revulsivo. Como lo dice José Miguel Oviedo en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, Alianza Editorial, 2001:

> Si la comunicación lingüística se basa en el uso de un determinado nivel verbal, Rojas también viola ese principio, pues se comunica mezclándolos y revolviéndolos todos: en un solo verso, en una sola emisión, transitamos del nivel culto al popular, del místico al hedonista, del angustiado al desenfadado, del lúdico al grave (pág. 138).

Al voltear las palabras para que se sacudan y digan lo que la degradación de la lengua ha omitido, sus poemas nos traen un hálito más profundo. El de quien rasga la sucia costra de los días con sus trazos incandescentes. Rojas ha desatado la tormenta en el reino de la página. Logra así reconciliarnos con la respiración del fuego. Es lúcido, cómo no, pero también se deja arrastrar por el torrente de ese río desbordado: la lengua saliéndose de madre. Yendo más allá de sí misma. Instaurando la nueva armonía exigente que tanto necesitamos. Su periplo quizás nos proporcione otras pistas.

LA INDIRECTA BIOGRAFIA DE UN POETA

Al recibir el premio Cervantes en Alcalá de Henares Gonzalo Rojas, siempre fiel a la poesía, me dio un repaso de su vida. Pero

nada más ajeno a la nostalgia que este joven erguido y compacto nacido en 1917 en un Chile de vetas oscuras y mar deslumbrante. Vale la pena oírlo pues cada nuevo poema trastrueca toda esta metamorfosis de lo mismo. Todo este juego sin fin, «de la putrefacción a la ilusión». Quizás por ello las sucesivas ediciones que van apareciendo de sus versos, en Chile, México o España, reordenan sus figuras, atrapadas ya por la exhalación de un ritmo propio. De una sintaxis nada complaciente pero no por ello menos certera y profunda. La de quien asumió la historia como musa de la muerte y exigió, como todo gran poeta, el largo y modulado aprendizaje de su lectura.

Quedan entonces fijos en su memoria compartida Vicente Huidobro que cuando se fue a las montañas andinas de Atacama, en 1942, lo impulsó, al decir a sus amigos del grupo surrealista Mandrágora: «Déjenlo. Gonzalo es un loco que necesita cumbre».

En compañía de su primera mujer, María McKenzie, les enseñará a leer a los mineros, como lo fue su padre, con sus botellas de pisco y sentencias de Heráclito el Oscuro: «Para cada hombre, su carácter es un demonio». Algo de todo ello se trasluce mejor en el poema que me entregó sobre el Atlántico. Allí está viva quien acaba de morir. Se llama «El cofre». También perdura Mao, con el cual se encontró en Pekín el 26 de abril de 1953, cuando lloviznaba, y con el cual discutió sobre las bondades y caídas del verso libre y la rima. Mao no conocía a Walt Whitman. Y, cómo no, Pablo Neruda, quien le reprochaba escribir «poquitico», mientras Rojas le replicaba que quizás él escribía «demasiadito». Rigor y desenfado, sin olvidar que Rojas, en su celda de monje concupiscente, está regido por el menos previsible de los dioses: Paul Valéry.

Por ello el desangelado exilio en Alemania Oriental, luego del suicidio de su amigo Salvador Allende, terminaría por secarlo y fortalecerlo, frente a su máscara caída. Lo acompañaban no sólo Paul Celan, también suicida bajo los puentes del Sena, sino el escritor comerciante en armas, el africano Arthur Rimbaud, viéndonos «viejos de inmundicia y gloria. Un puntapié nos diera en el hocico».

Se reiría, lúdico lúbrico, cuando Braulio Arenas lo calificó de «cero a la izquierda». Tal era precisamente el lugar donde reside la poesía. Esa contenida vigilia sobre sí misma, que rechaza la inmo-

ralidad del sentimentalismo y sabe lo canalla que es toda elegía. Relee entonces a Vallejo, Borges y Rulfo, consciente entonces de cómo la gracia de esos ascetas impide la corrupción del español debido a su música tan dulce como fría. Entre piedras, en su Chillan de Chile, Rojas habita su Torreón del Renegado. Debajo de la cama el avión de palo para volar más lejos, y siempre el éxtasis, sobre la grupa de la muchacha. Como él mismo lo dice: «Lo irreparable es el hastío». «Hay que nacer de nuevo, cada día, para quemarnos bajo ese rey, nuestro único padre, a quien llamamos: SOL».

Concluyamos, entonces, con estas palabras del poeta-pintor Roberto Matta, dichas en 1968: «Yo creo que todo hombre verdadero es un poeta, que un hombre integral tendría que ser un poeta, porque poesía quiere decir aferrar más realidad, toda la realidad».

Tal como sucede en la oscura, numinosa poesía de Gonzalo Rojas. Toda la realidad es suya, por fin. Y también nuestra.

COMO DESEAR HASTA EL FIN

Nucas y rodillas, fascinaron incrementada con los años. Como nos lo enseñó Marcel Proust, en *Un amor de Swann*, hay una edad «ya un poco desengañada... en que uno se sabe enamorado por el placer de estarlo, sin pedir demasiada reciprocidad».

Ahí es cuando la poesía afronta su mayor riesgo: con las viejas palabras, ya un poco cansados de oírlas, reiteradas una y otra vez, renovar las frases hechas, sacudir las rutinas, recuperar el asombro. El amor ya se conoce, lo intentamos de nuevo, y «vamos en su ayuda, lo engañamos con el recuerdo, con la sugestión», como reitera Proust.

Se escribe desde la memoria, aun cuando el presente brille allí adelante. Y es el pasado quien determina la forma. La conduce hacia el viejo molde, donde la atracción reclama una ilusa y sin embargo un tanto desencantada seducción. Exaltar esa belleza, quizás ya vista, quizás ahora más disminuida, pero que buscamos atrapar en las redes del poema. Por ello Gonzalo Rojas, en «Las adivinas», nos recordara:

Desvestirse
y vestirse de precipicio en precipicio, cansa,
predecir la misma carta del naipe en la misma convulsión
de hilaridad en hilaridad, en el mismo
abismo del orgasmo, cansa.

Sí: el amor, como la poesía, son viejos oficios, llenos de trucos y artimañas. Hay algo conocido y fatigado que se sabe imposible y sin embargo se empecina en invocar ese cuerpo próximo pero distante, olido con furia pero también nunca del todo nuestro, aun cuando se nos entregue. Por eso recurrirá a nuevos puentes, más oscuros mediadores, al decir: «Puede ser que Bataille me oiga, Georges Bataille, el que vio a Dios El 37 en la vulva De Mne. Edwarda, medias Y muslos de seda blanca».

Bataille, que ojalá escriba «lo que no sé»,»la palabra que él supo y ya no sé». Clausura e impotencia, la palabra se revuelve, se exaspera, gira y se torsiona sobre sí misma, en su afán de registrar lo evanescente. De decir Mundo. De conjurar el fugaz vislumbre de esa belleza que se esfuma, ya sea en un parque o un bar, embellecida aún más con todos los oros otoñales de una mirada como la del último Picasso: carne apetecida y en cierta forma ya nunca más poseída. Proust vuelve en nuestra ayuda, advirtiéndonos sobre el acto de posesión física, «donde, por otra parte, no se posee nada». Pero el propio Gonzalo Rojas, que sabe muy bien todo esto, se juega su última carta: «Aposté a perdedor y se me dio la poesía».

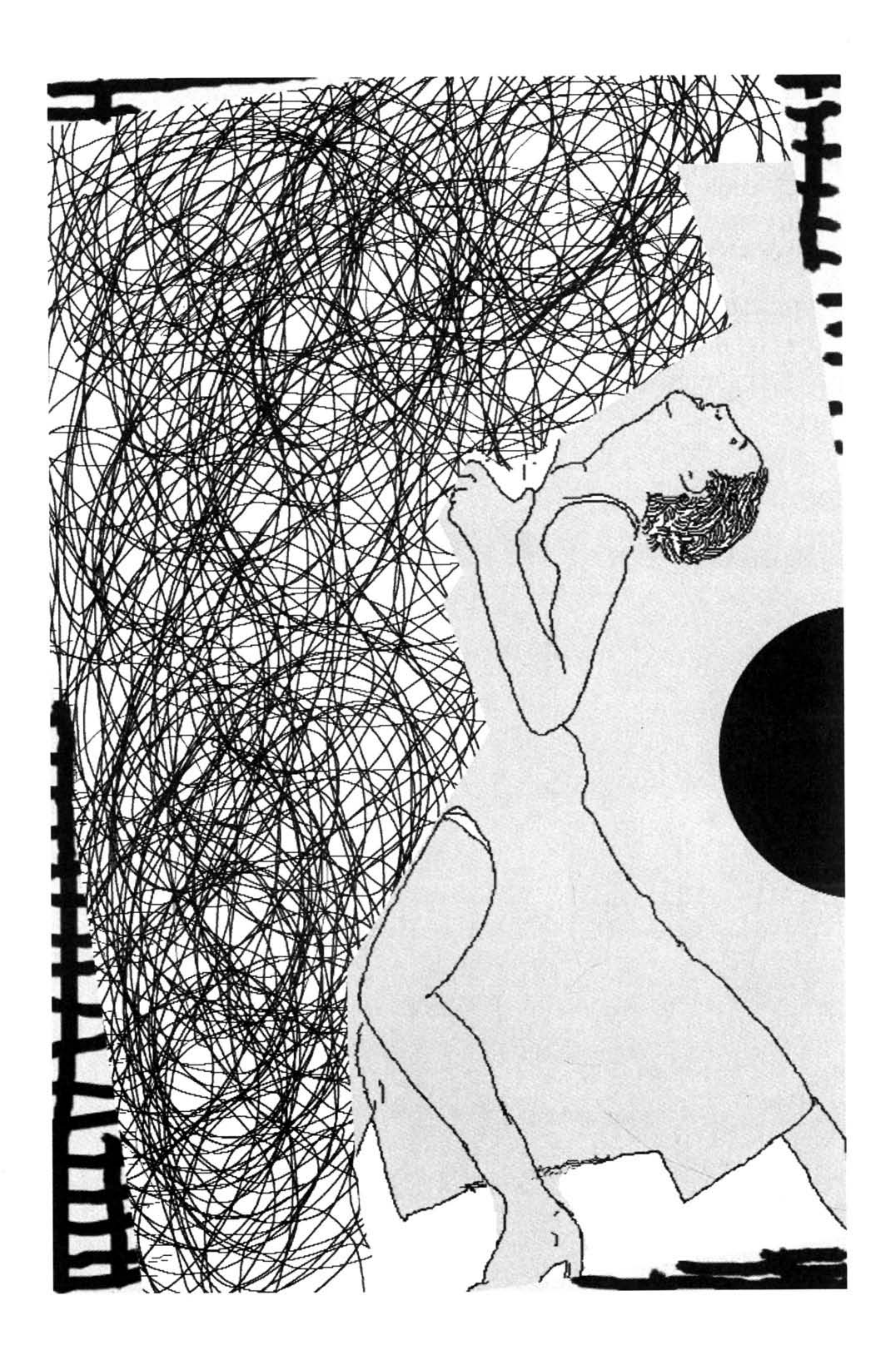
Cuando en octubre de 1955 Jean Cocteau, el ilusionista de los muchos rostros, entró en la Academia Francesa recordó su definición de la poesía: «Yo se que la poesía es indispensable, pero ignoro para qué». Esa otra cosa que era para Cocteau la poesía puede definirse desde la perplejidad y la contradicción: «¿Cómo, sin que se desintegre; cómo sin que se desvanezca en humo, poner la mano en ese hijo de las nupcias profundas de la conciencia y la inconsciencia, en ese móvil sin apoyo que tiembla en el aire al menor soplo y que, sin embargo, es más sólido que el bronce?».

Algunos de los poemas de Gonzalo Rojas tienen levedad de aire y resonancia de campana. Peso y transparencia. Gravedad de carne acariciada y rabia feroz por una única certeza insoslayable: la muerte que acrecienta el deseo por todo lo viviente. Por el agua

y por el ansia misma de beberla. Tántalo siempre nuevo y siempre seco.

> El placer es mas profundo aún que el sufrimiento: el dolor dice: ¡pasa!/
> mas todo placer quiere, /quiere profunda, profunda eternidad!.

Por ello por los dos rostros de su obra, lo numinoso y lo oscuro, el relámpago y la sombra, el sueño y la conciencia, la imaginación y el lenguaje, hoy lo celebramos a Gonzalo Rojas en sus apenas noventa años, fiel siempre al espejismo©




Mesa
revuelta

Retrato de José Luis Prado Nogueira

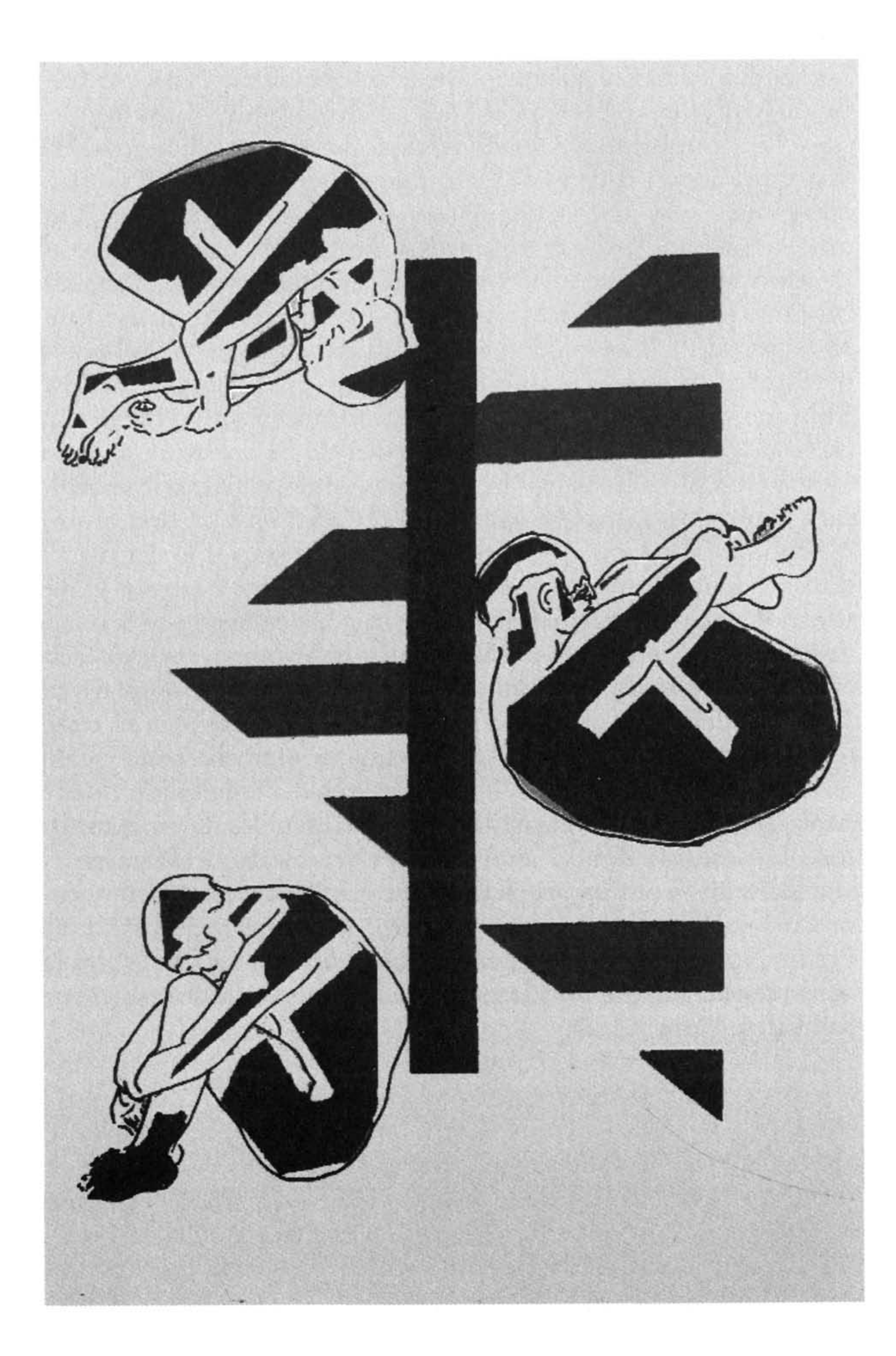
Vicente Araguas

Conocí a José Luis Prado Nogueira, tuve pues su primera imagen que retengo con la vivacidad del niño curioso que yo por entonces era, en fotos del periódico local que se me han vuelto tan sepiáceas como las noticias que les servían de peana. Fotografías de los años cincuenta (últimos), o de los primeros sesenta, que nos devolvían un señor elegante, bigote fino, traje civil o uniforme impecables, sonrisa ladeada de quien se mueve (mucho después habría yo de saberlo) entre la convicción de la inteligencia propia y el escepticismo ante unos tiempos decididamente ásperos para la sensibilidad, ante nada que no fuese cartón-piedra húmedo y –consecuentemente– enmohecido. Y estaba JLPN en aquellas instantáneas de periódico provinciano con maneras de dama otoñal en plaza con prócer y palomas, porque su fama (de poeta lírico, entiéndase, tan relativa como el sonreír de José Luis, al cabo un lobo solitario) había dejado atrás la anécdota para hacerse categoría. La que iba en paralelo con los premios que estaban cayendo en su saco de marino avezado en largas travesías, también poéticas (y no otra cosa es su libro central, en todos los sentidos, *Miserere en la tumba de R.N.*, larguísimo recorrido en endecasílabos de una de las mayores elegías en lengua española): Antonio Machado, Ciudad de Barcelona, Nacional de Literatura, Leopoldo Panero. Entonces, delante de aquellos retratos y de los artículos que iban glosándolos, los habitantes de la ciudad ilustrada en la que había nacido Prado Nogueira (enero de 1919, placa que recuerda en María 161 que allí tuvo lugar el natalicio, con

Rosario Nogueira, R.N., de artífice) sentíamos un oscuro orgullo, una satisfacción opaca porque los tiempos estaban para pocas bromas, y la cuerda lírica apenas sí tenía tensión o aceptación popular.

Mucho después conocí a fondo a JLPN, al menos parte de su poética, a través de *Respuesta a Carmen*, un librito de la Colección Adonais, comprado en Recoletos, Feria del Libro Antiguo y de Ocasión, y leído en Logroño, Hotel Madrid, en una noche activa, en el corazón febril riojano. Allí confeccioné ya mi propio retrato de aquel hombre, irónico y distanciado desde el pudor del tímido que borda intimidades y angustias existenciales, y lo hace a partir de una deriva tan personal que transforma la erótica en mística y ésta en sentimiento familiar e intransferible, como el de un Coventry Patmore que se hubiese cansado de navegar en casa y hubiese tomado el navío de salir hacia afuera. Ahora Prado Nogueira era mío ya de otra manera, decisiva para que lo fuese recomponiendo en rompecabezas o puzzle entregado, subido en un vehículo estratégico que me lleva de la metafísica primera, *Testigo de excepción*, al humor extrañísimo, como de criado gallego en Calderón de la Barca, de *La rana*. Después de todas estas lecturas quise biografiar a JLPN para la Gran Enciclopedia Gallega, y recibí como respuesta a mi petición una carta educadísima y gélida donde su autor se proclamaba muerto para la literatura, sus pompas y circunstancias. Insistí (soy de natural compulsivo, también para el trabajo, y ahí me duele) y entonces me llegó la llamada telefónica definitiva: «¿Es usted Don Vicente Araguas? Lo soy, sí. Pues pérmitame la paráfrasis bíblica: Vicente, Vicente, ¿por qué me persigues?» Entonces comprendí de veras por qué José Luis era, de todas, todas, uno de los nuestros. El nativo bienhumorado y altísimo de la ciudad ilustrada en la cual la vía que llevaba al cementerio (hoy instituto, donde estuvo enterrada R.N.) se llama Calle Alegre. O que se autocanta, pese a su índice de pluviosidad copiosa, bañada por «ardiente sol». Entonces José Luis claudicó en su coquetería, falsa como duro gaditano, de vencido literario y se me entregó con armas y bagajes en un pub de Majadahonda llamado El Cóndor. Un piano-bar al que llegó a bordo a de un Ford Escort (del que nunca dejó de decir pestes, orales o epistolares), cargado de carpetas en las que había de todo: cartas de Melchor

Fernández Almagro, Gerardo Diego o José García Nieto, artículos de José Hierro, Eladio Cabañero, Félix Grande, libros de poesía y funciones teatrales inéditas, de todo en fin, exhibido sobre una mesa con la naturalidad con que el niño del poema de Patmore muestra su arsenal de juguetes después de las lágrimas. Y es que en José Luis, desde entonces y hasta hoy (pasando por el infausto 1990 que se lo llevó con mi hermano Nabor Vázquez Montero) amigo mío, había mucho dolor contenido, mucho llanto esquinado a la hora en que todos duermen la siesta y el poeta permanece solo, en vigilancia pudorosa y ensimismada. El José Luis que yo conocí, mediados los 80, todavía en activo como alto cargo de la Armada, no hablaba de política, de literatura lo justo (tan agradecido a las palabras, cariñosas y mesuradas, que le dedicara Umbral en *La noche que llegué al Café Gijón*), y sí de asuntos cotidianos y familiares, de intranscendencias por lo demás tan transcendentes como las mujeres que pasaban ante nosotros y que veíamos pasar con pasión medida de nacidos en la ciudad lejana e ilustrada. Pero entonces de El Cóndor habíamos transitado a la cafetería del Jumbo, de Pío XII, donde Madrid se desplaza al Norte, y daban un café horrible sólo compensado con el trato magistral de JLPN. Maestro «malgré lui», contertulio conmigo en tertulia de dos, ausente José Luis del Gran Café de Gijón donde había quemado tantos cigarrillos y quemado miles de esperanzas. José Luis seguía siendo alto, pero ya «recalcaba». Había en él aquel aire de «sombra propicia y descangallada» que le adjudicara Carlos Polo, otro paisano nuestro, y retratista de José Luis Prado Nogueira antes que yo me haya atrevido a ello. Con la aquiescencia de José Luis, espero, dondequiera que se encuentre. Saudades, Camarada C



Contexto y pretextos: tierra fértil para el entretenimiento

Ramón Acín

UN MUNDO DONDE EL PENSAMIENTO SE HA DEVALUADO Y EL OCIO PARECE LO CONTRARIO DE LA REFLEXIÓN, PERO TAMBIÉN LLENO DE NOVEDADES TECNOLÓGICAS Y FUTUROS ACECHANTES ES EL QUE DIBUJA EL PROFESOR RAMÓN ACÍN EN ESTE ARTÍCULO.

A comienzos de la última década del siglo XX, cuando la democracia liberal creyó haber alcanzado sus objetivos, cobró cierta fuerza la idea del «fin de la historia» (1). En el terreno de la realidad, esta creencia significaba la fusión de la democracia representativa con la ideología de mercado. Una fusión que, salvo raras excepciones, ha sido encumbrada como auténtico principio y como el mejor valor de la humanidad globalizada de nuestros días. Su consideración significó que la cultura liberal deviniese en cultura de mercado y, en consecuencia, conllevó también la merma, cuando no desaparición, de determinados principios, antaño potentes que bien no respondían o bien estaban alejados de la preponderancia de las nuevas premisas comerciales. Unos principios que, por otra parte, casi hasta el final del XX, habían sido claves para la humanidad por sus características críticas, de modelación social, de ordenación o, incluso, de carácter o de necesidad moral –justicia, derechos ciudadanos...–.

Tanto si este cambio ya ha acaecido, como si aún estamos asistiendo al mismo –nuestra vida es breve, lo cual impide que podamos alejarnos lo suficiente del pasado para observar el desarrollo de cambios absolutos–, lo cierto es que la realidad que vivimos difiere en algo de la vivida hace tres décadas. Sin duda, la sociedad del siglo XXI, la forma de desenvolvernos en ella y, por supuesto,

la manera cómo la entendemos se aleja de los tradicionales presupuestos, principios y criterios que fueron hábito y norma hasta las últimas décadas del siglo XX.

Es cierto. Vivimos en un mundo cuando no distinto, si alterado. Al menos, en buena parte ante la presencia de las diferentes formas de concebir la vida y su relación económica como ya hemos mencionado. Tan sólo basta mirar el entorno: influyentes conceptos de empresa (2), cambios en las relaciones sociales... y, en particular, todo cuanto se deriva del fortísimo impacto de las nuevas tecnologías –*Internet* y medios digitales, en especial–, cada vez más poderosas y en continuo movimiento y progresión.

Un impacto irreversible desde cualquier punto de vista. E irreversible, sobre todo, porque las nuevas tecnologías se han situado como epicentros indiscutibles para la producción de conocimientos, al tiempo que son, también, motores de desarrollo para las nuevas aptitudes, destrezas y aprendizajes que son imprescindibles en la vida actual. Funciones de motor y epicentro que no sólo se refieren a todo cuanto es propio al manejo de las nuevas tecnologías, sino también a la comprensión de los conocimientos que, con ellas, se obtienen. Pese a la confusión y miedos que pudieran destilarse de tanta novedad que, además, evoluciona velozmente, pese a todo ello existe –al igual que desde que la humanidad es tal – la necesidad de buscar orden en la confusión y de alumbrar en el caos que transmite el cambiante universo de la red. En ello estamos, combatiendo la incertidumbre que aporta el alud de la era digital.

Desde los años 90 del siglo XX, la celeridad innovadora de la tecnología digital está afectando en todas las esferas. Desde la transformación de las modalidades de negociación a procesos de interacción e inmediatez, por ejemplo, entre muchos y variados aspectos. Innovación e impacto que no se reduce al uso de lo digital como herramienta o como soporte, sino que, incluso, deja sentir su intensidad hasta en la misma concepción del arte en general. Las infinitas posibilidades que abre el mundo digital, amplían, sin duda, las formas de entender el arte actual, el universo en el que éste se desenvuelve y las formas de acceder a su comprensión. Piénsese un instante, sin ir más lejos, en la revolución que conlleva y en el nuevo frente creativo que inaugura la aparición del llamado «arte de los *mass media*» o «arte digital». Posibilidades en

las que también debe tenerse presente el impacto consiguiente que esta nueva forma de concebir el arte desarrolla sobre el área relativa, tanto al mediador como al consumidor (informador, crítico y lector, en nuestro caso).

No hay duda, lo digital es, a la vez que progreso, un nuevo reto y un nuevo campo de actuación a sumar al resto, ya existente, de posibilidades típicas del acto creativo. Sin embargo, no hay que perder de vista –aprovecho una respuesta del editor gráfico de la famosa agencia MANN, Jimmy Fox– que con lo digital también puede llegar más mediocridad y sufrir, de nuevo, un aluvión de diarrea visual. Algo que, en parte, sucede en literatura desde el uso instrumental del ordenador y la consiguiente desaparición de dificultades de impresión y la reducción de costes, especialmente, a la hora de editar. En España, por ejemplo, se publicaron en el último año cerca de unos 70.000 títulos. Una cantidad enorme de libros editados, tan increíble como imposible de leer –cantidad, además, que difiere de la calidad– que, en lo que respecta a creación literaria, aumenta continuamente (3).

Pero, además, junto a los cambios técnicos derivados de las nuevas formas tecnológicas, no deben olvidarse otros aspectos de impacto social e individual, pues, como, no hace mucho, apuntaba en su columna, «Zoom», el escritor/columnista Manuel Hidalgo (4) «vivimos en una sociedad dura, desestructurada, de solitarios, que tiende a dejar a su suerte a los individuos en una desabrida lucha por la supervivencia». Hidalgo acierta en el apunte de términos concretos y muy significativos, que nada tienen que ver con los viejos y gastados principios de solidaridad, de igualdad... o, incluso, con la traída y llevada «sociedad del bienestar». Términos todos ellos de continuo frecuentados hasta la saciedad en épocas relativamente recientes.

La cultura de mercado se halla hoy tan presente en la sociedad «desestructurada» de occidente que lo envuelve todo. Y es tal la envergadura de esta omnipresencia que ni siquiera hay escapatoria para quienes todavía, mediante el acceso que proporciona el trabajo, no están incrustados del todo en la sociedad adulta. Así, la telaraña mercantil envuelve tanto a la juventud, como a la infancia, ambas proveedoras de los lectores del mañana.

A la juventud, futuro próximo de nuestra sociedad, hoy día fascinada por el dinero y la necesidad de medrar, le afecta porque, incluso, su concepto de formación se hunde en la perentoria y obsesiva especialización de sus carreras profesionales; carreras en las que suele obviarse casi todo lo referente a los obligados principios cívicos y humanos tan presentes en el hábito de la lectura. Los mismos educadores, formados en la «episteme» tradicional y cada vez más aislados socialmente y, por tanto, lejos de ejercer ya una función verdaderamente educativa, creen a pie juntillas que lo que hoy día interesa es, ante todo, el aprendizaje instrumental y técnico, obviando así el resto de sus funciones como formadores de ciudadanos, desde antiguo fundamentales (5). El sistema educativo, primando lo anterior, por mucha campaña de fomento que lance, castiga a la lectura porque ésta apenas resulta rentable a corto plazo en el sistema educativo-económico que hoy prima. No ocultamos que la lectura es una destreza que necesita de un recorrido largo, que escapa del corsé, que se asienta en la motivación, que necesita del esfuerzo individual..., pero ello y otros variados aspectos que le acompañan no deben servir de excusa para la dejadez y olvido tradicionales. Ante todo porque entre el 66% de españoles que dicen leer habitual y ocasionalmente, el 73 % corresponde a la franja joven que termina en los 24 años (6).

Por otra parte, ya que estamos hablando de cultura también debe citarse que el aprendizaje técnico resulta siempre más cómodo, mecánico e impactante para los jóvenes de hoy que cualquier otra posibilidad creativa o formativa. Amén, claro está, de conllevar mucho menor esfuerzo que el que exige la práctica de la reflexión y del razonamiento. Sin duda, aprender la elaboración de envolturas artísticas resulta más sencillo y gratificante para nuestros jóvenes, amamantados en la superficialidad y en la casi ausencia de esfuerzo, que construir la estructura discursiva que otorga coherencia –técnica y conceptual– al producto que puedan crear. Por tanto, en la actualidad, la envoltura del producto resulta tan esencial o más que el producto mismo. Y de ahí, el placer como finalidad, la asimilación rápida –y desechable– como método... y, así, sucesivamente otros variados aspectos clarificadores del presente paraíso de ocio rápido que busca, cuando menos, alejar la angustia de problemas.

Tampoco el universo infantil, el siguiente escalón del futuro lector antes mencionado, se libra de la nueva cultura empresarial que define a la sociedad globalizada actual. Los niños se están convirtiendo en simple bien de consumo. Como muy bien apunta H. A. Giroux la infancia «se ha transformado en una estrategia de mercado y en una estética de moda para expandir las necesidades que, en cuanto consumidores, tienen los adultos privilegiados que viven en una cultura de mercado en la que no caben las consideraciones con respecto a las consideraciones éticas, los espacios no comerciales o las responsabilidades públicas» (7) Sin duda, el mayor volumen de directrices que reciben y aceptan los niños actuales, lectores futuros en potencia, provienen de la cultura de mercado. Directrices transmitidas, principalmente, a través de la publicidad, los media audiovisuales, *internet*... Estos son quienes, cada vez con mayor fuerza, actúan en su socialización, en detrimento de padres y maestros (8) La cultura de mercado se ha situado como tutor eficaz de la infancia actual; infancia que vive rodeada de imágenes y de mensajes publicitarios, repletos de atractivos sueños y paraísos virtuales, tendentes al placer y alejados del esfuerzo. Giroux (op. cit. págs. 30 y 35) lo analiza perfectamente: «a medida que se incrementa la comercialización de la cultura, el único tipo de ciudadanía que ofrece la sociedad adulta a los niños es la del consumismo», pues nadie puede dudar de que en el ámbito de la cultura es «donde se forjan las identidades, se activan los derechos ciudadanos y se desarrollan las posibilidades de traducir actos de interpretación en formas de intervención».

Una infancia que crece «aislada» con la realidad virtual ofrecida por la televisión o *internet*, sus principales acompañantes informativos y formativos, en familias cuyos padres, ausentes de la casa, «sobreviven» cercados por el trabajo al que les obliga la sociedad de consumo. Una dedicación al trabajo que hace difícil o, cuando menos, distorsiona el necesario y vital flujo de intercambios entre los componentes de la familia y que, por añadidura, empuja a la delegación de funciones y de deberes, configurando, de este modo, una sociedad en la que nadie quiere ser responsable.

Si el impacto de las tecnologías y la situación desestructurada del mundo familiar es clave para entender el momento y el de-

sarrollo del presente y del futuro de la cultura y, por lo tanto, la concepción actual de la lectura, una de sus formas tradicionales de acceso (9), también es importantísimo observar la omnipresencia de lo comercial.

En la actualidad, sobretodo en Occidente, las necesidades económicas rigen la vida del ser humano. Por lo general, sin ser éste muy consciente de ello. De ahí que lo comercial haya entrado de lleno en la cultura. Por un lado, esta omnipresencia comercial reduce la literatura, en el mejor de los casos, a un discurso puramente estético que va poco más allá de una mera consideración decorativa. Especialmente este aspecto se observa en la reducción al ornato sufrida por «los grandes libros» o/y las «grandes tradiciones» de occidente como ya apuntó Harold Bloom (10). Por otro lado, la fuerza de lo comercial deja su huella con la presencia de su volumen editorial, cada vez más grueso –ya se ha apuntado: 70.000 títulos anuales–, que impide incluso asumir la necesaria tradición literaria, tanto la propia de cada país en cuestión, como los obligados mínimos universales. Proceso editorial que responde, con mayor pujanza cada día, a un concepto de atender lo «nuevo» y vender lo «último», dadas los principios básicos emanados de la industria que le otorga la vida. Ya se sabe también que a mayor empuje de la «novedad», más abundantes las «fechas de caducidad», cuando menos, en las estanterías y escaparates de la librería.

La finalidad fagocitadora del consumo ha extendido sus tentáculos por todos y cada uno de los elementos que constituyen la práctica y existencia del hecho cultural y, en el caso que nos ocupa, literario. Desde el mismo editor, vulnerable debido a su indiscutible faceta comercial, hasta el autor y el crítico, sin olvidar, por supuesto, al más desasistido de todos ellos: el lector (11). Un lector que, abrumado ante la abundancia y velocidad del universo económico y digital, no posee las armas necesarias para dilucidar el valor y la calidad de los productos a adquirir y, por tanto, tiene que buscar asideros en lo que otros cuentan para evitar el camelo.

Ya es más que habitual, en la actualidad, que el editor deje en el olvido o, en el mejor de los casos, a un lado a la siempre obligada defensa de velar por la pureza del hecho creativo del que es co-

responsable debido a su capacidad dinamizadora y, en lógica, también de velar en parte el hecho cultural que de él se deriva, al enfrascarse ante todo en el rédito económico. Este choque entre cultura y economía que suele acompañarse de otro paralelo –la tradicional vocación de perdurabilidad del libro frente al «usar y tirar» actual–, impensable en gran parte del pasado siglo XX, se acepta en España durante la década de los años 80. Carlos Barral en 1988 dejó escrito el inicio de este cambio (12) al relatar que «las conversaciones derivaban a asuntos relacionados con el éxito y el dinero. Sin ningún pudor por parte de los practicantes y de los aspirantes. La literatura era cuestión de mercado y se hablaba de ella en los términos que hasta entonces habían sido privativos de la infraliteratura y la escritura de consumo... Los nuevos escritores aspiraban a triunfar y no a escribir». Pero este rasgo tampoco es ajeno al resto de los componentes citados más arriba, porque navegan por aguas igual de procelosas.

Así, el crítico, al acomodarse a las nuevas exigencias de la industria y del medio informativo en el que se mueve, ha iniciado un proceso de divorcio con el público lector. Circunstancia que, en gran medida, debilita su función como intermediario de los flujos culturales. En este divorcio cohabitan varias causas. Citaremos algunas muy básicas.

Por una parte, están los cambios habidos en la condición misma del concepto «crítico». Por otra, la multiplicidad de enfoques, aparentemente derivada de la legión de personas que, hoy día, ejerce esta función «crítica». Pero tampoco debemos olvidar entre las causas su condición de ornato, en algunos casos y de correa de transmisión, en la mayoría, dentro del panorama mediático actual que, antes que información y orientación, piensa en su condición de empresa. Y, por supuesto, no hay que olvidar el destino tradicional de la crítica: para minorías. Un destino trastocado y confundido que, alentado por la posible ampliación de la masa lectora que busca el mercado, piensa en su influencia sobre una imposible mayoría. La crítica que, pese a lo anterior, tiende, cada vez más, a la marginalidad, porque, además de reducirse el nicho informativo con el que contaba en la prensa escrita, padece la amenaza del dictado *on line,* más atractivo y, también, más superficial de los audiovisuales y la red. Y ello, pese a que, hoy

día, la necesidad de consumo antes comentada intente ampliar aún la porción, por mínima que sea, del campo de la venta a través del ejercicio del la crítica literaria.

El crítico actual, por ejemplo, empujado por su deseo de agradar –sobre todo, a la industria editorial, al formar ésta parte de los medios de comunicación en la que el crítico se expresa– ha virado su punto de mira, buscando más el análisis acerca del impacto del libro en cuestión –próximo a esquemas de *best-seller*– que el valor intrínseco de éste, ya sea literario, estético o social. Es decir, la connivencia y el temor –traducidos en elogio o medias tintas cuando se trata de autores consagrados que publican en grandes grupos editoriales, y en ataques o silencios cuando se habla de autores emergentes con edición minoritaria– restan la eficacia del ejercicio de la crítica que, cada vez, atiende menos a obligadas premisas de sinceridad, independencia, y criterio razonado, al tiempo que asume roles cercanos a lo publicitario. Por eso, en el proceso mercantil que vivimos, como ya es sabido, hasta una mala crítica posee valor comercial. Salir en prensa significa existir.

Por otra parte debe observarse las consecuencias de la legión de críticos existente, tan contaminada –aficionados, escritores, gacetilleros... además de filólogos o profesores– que, a la vez que atiende los citados cantos de sirena, suele adolecer del bagaje lector necesario con el que educar el gusto y, en especial, con el conocimiento para armar con solidez el comentario crítico. Pues un comentario, destinado a ser de uso colectivo, debería siempre responder a una competencia lectora y analítica, capacitada además para articular juicios personales teniendo presentes los conocimientos de la historia –universal, por supuesto– y teoría literarias y así ir más allá de la simple animación de la lectura; animación que, por lo general, se traduce en incitación a la compra. La labor del crítico, múltiple en sus funciones, debería, cuando menos, centrarse en el conocimiento de la cultura y en introducir en ella los nuevos productos «orientando» líneas a seguir. Sin embargo, la actual crítica, además de estar inmersa en la urgencia de la inmediatez, supone una multitud de enfoques que, si bien coincide con la buscada pluralidad mercantil, quiebra los modelos críticos y orientaciones existentes hasta el momento, dejando al lector en el caos.

Por si fuera poco, la velocidad comentada de la sociedad en la que vivimos deja obsoleto todo en un muy parco espacio de tiempo. El crítico no escapa a esta realidad generalizada. Pese al continuo estado de atención al que, hoy día, está abocado si quiere comprender y analizar todo cuanto emerge –circunstancia que obliga a ampliar de forma permanente los territorios de juicio y de la sensibilidad. No valen las plantillas–, la velocidad de los cambios incuba caducidad a los comentarios del cualquier crítico. Pensemos simplemente en las referencias –lenguajes, música, valores, etc.– que cada nuevo bloque generacional trae consigo. Desconocer o poseer conocimiento parcial de estas referencias juveniles, propician la desconexión e impiden la comprensión necesaria para ejercer la intermediación que es lo que da sentido a la crítica.

En nuestra sociedad del ocio, comprender y analizar una obra es muy distinto de leerla. Comprender es hallar todos o, al menos, gran parte de los elementos básicos, para luego, tras reflexionar sobre sus funciones, hilvanes y correspondencias, transmitir la necesidad de su lectura. La crítica significa la comprensión global de la obra. Hay que leer, como mínimo, porque la lectura ayuda a comprendernos y a comprender el entorno –observación, conocimiento, reflexión, ética–, además de divertirnos –estética, placer–. Pero también hay que saber «qué» se lee y «quien lee». Y más hoy donde abundan los productos de entretenimiento que carecen de sustancia. Y, precisamente, porque el entretenimiento es lo que demanda el público lector en España, pues casi el 80% de los lectores españoles tiene esta premisa como motivación única, frente a otras de tipo cultural, 11%, o, entre otras, formativa, 6%, según el *Barómetro de Hábitos Lectores y Compra de Libros* antes señalado. A ese «qué» y a ese «quien» (13) tiene que entregarse la crítica y, de ahí, su obligación «orientadora» y formativa y, también, su indiscutible parte alícuota en la creación, pese a descalificaciones, perdida de rumbo o crítica de la crítica.

Pero no toda la culpa de este caos en el que queda sumido el lector se debe a la crítica. El aluvión de obras publicadas no sólo hace imposible la lectura de todo cuando se edita, sino la obligada distinción entre lo literario y lo que no es –simplemente entre aquellas obras que logran ser comentadas–. Por otra parte, no hay

que obviar que la crítica es vista de forma muy diferente según sea la condición del receptor de la misma –autor, editor, lector, como mínimo–. Si el lector busca orientación entre la hojarasca del bosque, el editor quiere entresacar unas frases informativo-valorativas que coinciden más con la publicidad que con otra cosa, mientras que el autor desea la confirmación de su trabajo.

En cuanto al lector, también son necesarias ciertas matizaciones. El acceso generalizado a la educación, pese a todo cuanto se diga desde las esferas estatales y aunque amplíe la base lectora, no es la panacea cultural. El posible arco de las modalidades lectoras es muy amplio y abarca desde el auténtico lector, llamémosle literario, al neo-analfabeto que si lee su acción queda reducida a únicamente a aquello que es obligatorio para desarrollar su vida. Son todos lectores, pero el grado no es el mismo. Mujeres, jóvenes y estudiantes copan el grueso del 66% que lee en España. Y, como ya se ha dicho, la principal y más confesada motivación de su hábito lector es el entretenimiento, factor clave a la hora de las novedades que, por tanto, traducen una previa planificación de las editoriales en este sentido y que, posiblemente, afecta al mismo acto creativo de muchos autores.

Parte de las causas de todo cuanto venimos comentando se asienta en la actual devaluación del pensamiento. Hemos desarrollado y abrazado un pensamiento endeble que, al tiempo que mantiene una democracia formalizada y aboga por lo políticamente correcto, busca la ausencia de problemas o apoya proyectos no inquietantes socialmente. Sabido es que hoy día, por lo general, el pensamiento no profundiza más allá de la corteza de cualquier problema. En parte, mecido en las cómodas olas de esa debilidad que aboga, ante todo, por efectos placebos y que evita cualquier angustia que pudiera conllevar la asunción y, por tanto, el análisis a fondo de los problemas. Y, en parte, por las exigencias de la vida actual, tan a lomos de una impuesta e ineludible rapidez.

El pensamiento, como el acto creativo, exige silencio y lentitud en su cocción. Pero ambas exigencias escasean hoy día. Hay mucha información y poco tiempo para procesarla, a pesar de la enorme posibilidad de asimilación –almacenaje en soportes varios, continua presencia de *internet*, etc–. Dos circunstancias

que conducen directamente a la superficialidad o al «parcheo» del momento y muy raramente al fondo del problema. Normal, por tanto, el dominio del tópico, el uso de la palabrería y de lo común que, además esquivan el compromiso y se alejan del esfuerzo obligado de posturas reflexivas. En su lugar, la «extrañeza», lo anecdótico, lo emotivo y lo grato para captar la atención, elementos que coinciden totalmente con la necesidad de goce y del ocio en nuestra sociedad y, por tanto, con el aliento soterrado del consumo. Una manera de actuar que crea modelo y necesidad de imitación. Modelo, además, con fuerza para homogeneizar (14) y para «marionetizar», al tiempo que concuerda con esquemas propios de la publicidad y su fragmentaria realidad virtual. En suma, algo a lo que el individuo actual cree/siente que debe aspirar, aunque sepa que ésa no es la auténtica y tangible realidad. Y menos, la verdadera.

En gran medida, lo anterior se visualiza en el proceso de la creación literaria, sometido a un trepidante ritmo de producción anual. O bianual, en el mejor de los casos. Sucede así porque la rapidez y, sobre todo la fugacidad que conlleva esta rapidez, constituyen la marca ineludible de nuestros días. En fugaz llega a convierte, obsérvenlo, hasta el mismísimo éxito. O la fama. Factores ambos muy ansiados actualmente por los creadores. Estamos ante una fugacidad interesada, claro, porque la cultura de mercado necesita de la variación; es decir, del cambio continuo de productos. Un cambio permanente que tiene muy poco que ver con la heterogeneidad de productos artísticos que debería caracterizar a cualquier sociedad formada, adulta y rica culturalmente. Por el contrario, la fugacidad responde más bien a la avidez de la venta en las sociedades conformadas por un rasero homogeneizador. Es decir, una cosa es la cultura al alcance de todos y otra, muy distinta, una cultura que busca conformar una igualdad dirigida. La igualdad tiende a convertirse, también, en idea y carril de consumo.

Este pensamiento débil, baluarte de la cultura de mercado, y la férrea fugacidad que le acompaña chocan frontalmente con la concepción que ha regido, desde el imperio de la razón, al arte y a los artistas. El arte, aunque parezca perogrullesco, era aquello que creaban-hacían los artistas. El arte perseguía entre sus fines,

además del placer, la sana función de ayudar en la vida. También actuaba como una manera analítica y reflexiva para comprender el tiempo y el universo que uno hereda y que le toca vivir. Era observación comprensiva y, después, meditación sobre lo observado, tanto en su pluralidad colectiva como en lo relativo al detalle individual. Todo ello, claro está, sin olvidar las típicas claves estéticas y de producción.

En la actualidad, las circunstancias han cambiado. No sólo está el hecho de que hayan aumentado las formas de concebir, analizar o recibir el arte, motivos más que suficientes para la confusión aparentemente reinante, sino que, sobre todo, se ha reedificado la pirámide de sus valores. Reedificación en la que, de manera muy especial, han actuado y actúan agentes tangenciales e, incluso, exógenos al mismo arte. De ahí que hoy día, por ejemplo, los artistas y sus creaciones puedan recibir el impacto de infinidad de sugerencias extra-artísticas, lleguen a posturas en las que se reconduzcan sus obras rebajando o acomodando planteamientos o, incluso, a que se penetre en el peligroso estadio de crear al dictado. El resultado de todas estas prácticas, habituales hoy día puede ser, sin duda, el de un arte correcto en cuanto a la apariencia artística y, sobre todo, un arte rentable y, tal vez, hasta exitoso en los medios. Sin embargo, pongamos por caso, la moda o las listas de los más vendidos –marcadores hoy día de éxito y de valor– responden muy poco a premisas literarias y sí al arte del negocio y al lema periodístico que le acompaña: «si no existes, no vendes». No se olvide, pues, el poder de los intermediarios –agencias literarias, por ejemplo, en el caso que nos ocupa– que, aunque agilizan el mercado literario, también cargan de impureza los fines de la creación cuando persiguen el mayor rendimiento económico posible. Ni tampoco se olvide la influencia-dependencia de los premios literarios en el panorama narrativo actual. Ni la tendencia a igualar, en el mejor de los casos, arte con la simpleza del ornato. O, en el peor, la equiparación de arte con dinero. Y, por supuesto, también la manera interesada de congeniar a éste, el arte, con valores de sustancia momentánea como el éxito. Amén, claro está, de responder a exigencias del ocio, sobre todo consumista. Pluralidad, globalización, abundancia en la producción... En todo lo anterior encontramos huellas visibles para comprender el triunfante concepto de *best-seller.*

Escribe Luis Mª Anson (15) que «la descarga artística de un cuadro que provoca en el espectador un placer puro, inmediato y desinteresado, se ha convertido en una especulación al peor estilo inmobiliario». Es decir, que hemos llegado al estadio en el que el arte se entiende como pura mercadería y como sinónimo de mercancía. Lo que vale para un cuadro también encaja en el mundo de los libros. Por fortuna, no todo es así y todavía, entre la cantidad de vías de producción artística y de los productos resultantes, existen huecos para la minoría literaria. No obstante, todo va demasiado deprisa y el negocio manda (16).

De esta combinación de velocidad y negocio parece derivar la incongruencia de bastantes artistas o escritores actuales cuando se afanan por lograr al mismo tiempo la consideración de creadores –además del respeto de sus colegas– junto a éxito comercial. Por más que se pretenda aunar rigor intelectual y rigor creativo con el éxito mediático que deriva del consumo masivo –pongamos *best-sellerista*–, el resultado será siempre parecido. Se trata de una contradicción casi irresoluble. Existen algunos casos donde triunfo y calidad van parejos, pero son más propios del azar y, sobre todo, están aún lejos de conformar si quiera una minoría significativa. Las reglas de la cultura de mercado son tan poderosas que apenas dejan espacio a los artistas e intelectuales independientes y menos aún a que éstos puedan vivir y desarrollarse fuera del sistema. La independencia puede tener voz, pero, generalmente, no suele encontrar una adecuada y auténtica caja de resonancia, dado que ésta, habitualmente, se aleja de lo rentable. La denuncia de lo que acaece en el entorno, cada vez, se acerca más a un reto, si no imposible, al menos sí dificultoso. Por eso, los novelistas, por ejemplo, son, cada día, menos refractarios a las listas de los más vendidos, aun sabiendo, éticamente, que éstas no son referencia de valores literarios y aún sabiendo también que la «mayoría» es simplemente eso, mayoría y poco más. La cantidad ha acabado siendo medida e, incluso, en una ambigüedad permitida y aceptada, medida de valor literario. Se ha comentado ya: La igualdad –mejor igualación– como idea base y carril de consumo.

El ruido mediático, la cara grata y más cultural del iceberg del mercado, ha impuesto, por ello, el éxito como la más perversa de las adiciones para el creador. También una forma eficaz de silen-

ciar o de limar aristas a la auténtica escritura. Una vez probado el éxito, parece que el escritor no puede vivir sin él. El éxito es su oxígeno. Un oxígeno mediático que deja de ser virtual para ser realidad. Un oxigeno ansiado además por los que aún no han accedido a él. La venta es, en consecuencia, tabla de salvación y, para subirse a ella, se abrazan los ritmos de producción ya mencionados –alejados del auténtico y necesario reposo– al tiempo que se busca el aplauso de la mayoría. Aunque con la aceptación de este aplauso se sacrifique o se dilapide parte del estilo y de la literatura, se olvide la obligada profundidad y enjundia y las novelas se alejen de lo vital, propio de la historia de las ideas, para acogerse a lo anecdótico.

Lógico, pues, que la literatura, y la novela en el caso que comentamos, se interese menos cada vez por las grandes historias y por descifrar el mundo mediante búsqueda, reflexión, catarsis, comprensión, rememoración... acerca del ser humano y su entorno. No es extraño que la escritura literaria tienda a alejarse de la indagación que le ha caracterizado o que se desatienda de su función para crear realidad con la palabra. Circunstancias que, además, acaecen en una sociedad como la actual, donde existen miles de problemas que, además, siguen creciendo sin cesar, tanto si son empujadas por el conocimiento como por la técnica. Tampoco es extraño que la creación gire hacia la necesidad de agradar, según moda y mercado, ofreciendo paraísos de evasión. Giro sin duda debido, en gran medida, a la concepción actual de nuestra sociedad, asentada en el disfrute del ocio y en la huida de los problemas.

En suma, nuevos modelos y nuevos pilares: lo importante es triunfar y ganar, para unos, y evadirse para otros. Éxito y dinero, evasión y placer normas de la sociedad de consumo y quicio básico del concepto de *best-seller*, principalmente dirigido al disfrute del lector. Y, en consecuencia, fiebre de la novedad. Una novedad que se transforma en necesidad de ventas y, por tanto, en caducidad de los productos. Para evitarlo, la urgencia del conocimiento y, por ello, la fuerza de la publicidad, a caballo de la inmediatez, por mucho que se enfrente de lleno con la necesaria lentitud para el análisis –crítica–. Lo que cuenta y, sin duda, lo que sirve porque da rendimientos es la visualización de la obra. Este es, hoy día,

uno de los quid claves de la cuestión. Visualizar y existir, dos necesidades de la obra literaria, de quien la escribe y de quien la edita. Sin estos factores la obra raramente puede ser consumida. Si se visualiza –publicidad– y si existe –estantes de las librerías– es más posible que el libro adquiera vida. Al contrario, imposible. Un proceso de mercantilización.

Los medios de comunicación –escritos, sobre todo– han sido hasta hoy el mejor soporte y el mejor sistema para vehicular ideas, expandir cultura y ciencia, crear opinión, sentar criterio y, entre otros muchos aspectos, para informar de la realidad. En ellos han trabajado y trabajan el informador cultural y el crítico literario, mediadores entre el creador y el lector y, a la vez, vigilantes de las esencias estético-literarias. Sin embargo, lejos quedan sus funciones de informar, analizar y valorar que les caracterizaban. Como ha sucedido con otros aspectos que ya hemos mencionado en estas líneas o escrito en otras ocasiones (17), también los medios de comunicación están inmersos en cambios de enorme trascendencia.

Negocio e influencia son, actualmente, premisas mucho más importantes que la información, elemento típico del periodismo y otrora primordial. Premisa que, hoy día, sin embargo, ocupa el furgón de cola en las prioridades del tren mediático. Negocio porque, sin duda, los periódicos han reducido costes, han mejorado los procesos de producción y, en especial, porque se han instalado en un concepto de empresa que, económicamente, es interesante, o sea, rentable. Pero esta búsqueda de rentabilidad parecer olvidar su verdadero fin, incluso como negocio. Es decir, parecen olvidarse de informar, de «formar» socialmente o de ser un referente para el ciudadano y lector. Empresa e información tienden, hoy día, a ser divergentes. También otro cambio de enorme trascendencia social y cultural.

Suele afirmarse que la noticia, factor clave de la información, presenta síntomas o está obsoleta como género y que, incluso, es un elemento moribundo de la prensa escrita. Desde luego, existen otras muchas ventanas abiertas y, ante todo, más rápidas en la actual sociedad globalizada que ejercen, con mayor eficacia, la función difusora la noticia, tradicionalmente llevada a cabo por los medios escritos, ya fueran periódicos o revistas. Modalidades

propias del mundo televisivo y, ante todo, relativas a esquemas de *internet* o del territorio digital que, bien por inmediatez o por presencia permanente, cumplen con mayor eficacia esos objetivos. Los periódicos no pueden competir con un acceso rápido, individual, interactivo, de comodidad, pluralidad, libertad, de escaso coste económico para el consumidor... que hoy día proporciona *internet.* Internet se ha convertido en el auténtico eje de la información actual, con una función que quiere semejarse a la inaugurada por la Enciclopedia en el XVIII. Y, en parte, es así por su capacidad globalizadora de interconexión. Ya son válidos los *eslogans:* «lo que no aparece en *google* no existe» o «quien no use *internet* está muerto». De nuevo, lo único que cuenta es lo que queda grabado o escrito; es decir, lo que hoy día sale –y se archiva– en los *mass media* o lo que está en la red, aunque sea basura, es la realidad.

Por ello, en la prensa escrita tradicional, espacio donde, como ya hemos apuntado, se han movido tradicionalmente el informador cultural y el crítico literarios y ha tenido expresión noticiosa el creador, sólo queda como peculiar el buceo de los «porqué» –cada vez menos atendidos al no recibir la demanda de una lectura; algo lógico en esta sociedad de la velocidad y la superficialidad– obviando los «qué» y demás interrogantes periodísticos. Es decir, la prensa escrita ha reducido, cuando no perdido, su espacio de influencia. Sobre todo, porque la han desposeído del principio de inmediatez, robado, primero, por la fuerza de la imagen televisiva con la que aún podía compartir algún hueco y, en particular, hoy día, robado por la velocidad y permanencia de *internet.* Al informador cultural y al crítico únicamente les queda, y cada vez menos, el principio de credibilidad que se destila del sosiego –crítica– y, en especial, el abrazo de la atracción que se deriva del extrarradio del acto creativo y sus productos.

Pero los «porque» significan análisis, práctica algo arrinconada en la prensa actual. Por eso, ya no posee gancho como noticia la aparición de una novela, ni siquiera el hecho material del libro en sí, sólo algunos aspectos que rodean a éste o a quien lo ha creado. De ahí, la presencia de entrevistas o pequeños reportajes aledaños, en el mejor de los casos, como compañeros de viaje de las novedades literarias (18). Sucede así porque no interesa la noticia en sí

del producto y su contenido, sino los factores extraños, raros o de impacto que puedan captar el interés o atraer el agrado del posible lector, algo a lo que se ajusta al mercado y responde al concepto de *best-seller*.

Es decir, al libro, a la novedad editorial se le ha reducido el espacio de su existencia mediática, su eco en los distintos nichos de la información. También es cierto que la literatura, en especial la que responde a exigencias literarias, digamos, puras, interesa mucho menos que hace una o dos décadas. En parte, porque el lector, desasistido en la confusión, ha acabado escaldado con tanta información, asentada en una publicidad desmesurada que buscaba vender gato por liebre; es decir, esencia de literatura cuando no lo era. Y, en parte, porque la imagen televisiva y la de la red están sustituyendo la lectura en papel. El universo audiovisual, no lo olvidemos, no supone excesiva actividad, se apoya en frases cortas, ofrece la mínima pero necesaria información... La red, por su parte, conlleva inmediatez y posibilidad global, por ejemplo. Frente a ello, la lectura de un libro, además de exigir actividad, supone más –además de variada– cantidad de esfuerzos.

Pero, sobre todo, esta pérdida de valoración en torno a la literatura se entiende mucho mejor al observar los cambios habidos en la concepción misma del periodismo. Cambios que dicen mucho de sus intenciones. No sólo los cambios visibles en los esquemas tradicionales, sino con la novedad que aporta, pongamos por caso, la aparición de nuevos soportes como son los periódicos «gratuitos» y los digitales –más de una veintena de cabeceras con alrededor de cinco millones de ejemplares–, casi la única lectura e «información» mayoritaria entre los jóvenes actuales.

Si los cambios más visibles de los esquemas tradicionales se observan en el viraje sufrido por las antiguas secciones de cultura, transformadas en postulados más ambiguos como «Escenarios», «Galería» o similares, donde la cultura y el libro, con enorme dificultad, luchan por compartir espacio con divulgación en general, estéticos temas de salud y demás diarrea placentera, la aparición de los «gratuitos» no tiene desperdicio. En éstos, la cultura brilla por su ausencia. En todo caso, en su amable y ágil diseño, hay cabida para una visión seudo-cultural. Así, abundan las foto-noti-

cias a caballo de la anécdota, los titulares de enganche, las entradillas... que sobrevuelan parcas informaciones, filtradas por agencias y casi de «cortar y pegar». Todo desechable, meramente noticioso y casi volandero para el impacto en el momento, en clara correspondencia con la velocidad de una mirada abarcadora –inmediatez y rapidez de la vida actual– y con el vacío de contenidos –ni opinión ni análisis– que, a su vez, concuerda con el hedonismo, sentimiento e instinto, tan habituales hoy día en nuestra sociedad. Y, por si fuera poco, en esta difícil y titánica lucha de lo cultural, añádase la omnipresente red, sin apenas coste, cómoda, directa, próxima y casi de cara a cara –los *blogs*, por ejemplo–.

Ambas formas, tanto el viraje habido en las secciones de la prensa tradicional, como en los espacios que destinan los «gratuitos» a la cultura, responden a un mismo fin: Manda la mayoría, la homogeneidad y la igualación. Y en este fin, el ocio –mayor espacio a deportes, por ejemplo– y la mirada amable son primordiales. Sobre todo, para los últimos, proveedores de «información» de un público joven, lectores de futuro, en formación, cercados por la rapidez –especialmente, si vive en la ciudad– y sin poder adquisitivo (19). Lectores para los que la prensa tradicional, de pago, es, en principio, un elemento prescindible. Y lo es, en gran medida, por dos causas. Una: esta prensa se dirige especialmente al mundo adulto. Dos: porque, ante todo, el alimento cultural de los jóvenes no está en ella, sino en *internet*, la televisión y otros medios audiovisuales. Y, también, virando el punto de vista, porque el periódico, por lo general, es comprado en familia, cuando ésta, al poseer cierta independencia económica, se siente formante de la sociedad. El periódico tradicional conlleva la marca del individuo adulto, emancipado –cada vez es más tardío el abandono de la casa paterna– y libre en cuanto a la elección de modelos sociales y en cuanto a la participación en deberes y derechos ciudadanos.

La prensa escrita para permanecer en medio de la selva digital, debería tender hacia el comentario, hacia el sosiego y hacia el rigor. Y ser soporte vital entre los múltiples flujos de inmediatez y ligereza que aportan el resto de los medios derivados de la tecnología. Ahí, existe hueco y, también, posibilidades para profundizar en torno a los productos artísticos. Sin embargo, la econo-

mía manda y tiende a negar incluso la sal. Por otra parte, hay que añadir al panorama que la prensa tradicional, como acabamos de ver, pierde lectores y esa pérdida lleva acarreada la sangría de anunciantes, su mayor sustento. El círculo vicioso.

Del entretenimiento narrativo tradicional y sus nuevos rostros

En la consideración de *best-seller* –producto típico de las sociedades avanzadas a comienzos del XX (20)– inciden bastantes aspectos. Habitualmente se ha aplicado este término a las obras que se alejaban del «canon» literario. Obras que suelen dirigirse a un lector nivelado y que adolecen de la pertinente enjundia estética, a la vez que usan deliberadamente un conjunto de fórmulas donde está muy presente la linealidad, la sencillez del lenguaje, la simplicidad estructural, el argumento lisonjero, la preponderancia de la acción, la presencia plana del arquetipo, brevedad en los capítulos, posibles dosis de humor, la descarga de la emotividad, el tirón de lo emocional o esquemas de enganche similar a los que proporciona la intriga. Obras que, además, suelen estar protagonizadas por seres fabulosos o por seres que son más grandes que la historia (21). Y obras que se convierten en vehículo de temas que tocan más el corazón que la mente. Todo ello, por supuesto, sin perder de vista el aspecto más importante: el rendimiento económico.

Sin embargo, como sucede en todo acto creativo por precario que sea, la concepción y definición de *best-seller* encierra una mayor complejidad. Elementos como temática, género o combinación de géneros, grado de adecuación literaria y estructural, sociedad en la que surge, hibridismo entre cultura y ocio, dependencia de la moda... deben –o deberían– tenerse en cuenta en el momento de su consideración.

Hagamos un poco de historia. Hasta el último tercio del XX, en Europa y más en una España que salía de una autarquía de décadas, el *best-seller* era un producto escasamente cultural que tocaba tangencialmente lo literario. Tal vez, las circunstancias sociales e ideológicas –guerras, intelectualismo de izquierdas, pre-

sencia de la ideas o similares, además de una industria menos concentrada y más cultural que la de Estados Unidos– marcaban la frontera que diferenciaba el libro literario del *best-seller*, según el modelo tipo que caracteriza a su práctica en Norteamérica.

Actualmente, en la inmediatez y las prisas de la sociedad española, consumista y simplificadora, como en cualquier país del mundo occidental, suele obtener la condición de *best-seller* el libro que supera los doscientos mil ejemplares –cifra límite que depende, por supuesto, del grado de madurez cultural e industrial de un país, amén del número de lectores entre sus habitantes–. Sin duda, junto a los cambios en el terreno de la ideas, están también los cambios derivados de la industrialización del libro y de la consiguiente mercantilización de la cultura, sin olvidar la igualación del lector ya comentada (22).

Quien hoy día manda y decide en el territorio de la literatura, *best-seller* o, llamémosle, obra literaria, tal como podemos ver, es un factor económico y no la distinción tradicional, formulada por «guardianes» de la esencias literarias como el «canon» o las consideraciones del crítico y de los mediadores de la cultural. En la actualidad, lo habitual es la masificación del lector y la oferta dirigida a ese lector masificado, amén de aturdido, con productos que sintonizan, además, con el proceso intercultural, globalizado y homogeneizado que vivimos. Es decir, se procura que un libro creado por un autor, español en nuestro caso, además de extenderse lo más posible en España, aspire también a ser leído por cualquier habitante del planeta que desarrolle la lectura en sus momentos de ocio (23). La homogeneidad, la amplitud máxima del arco lector y aspectos similares que definían al *best-seller* ha llegado ya a los temas literarios.

Sucede así porque el libro –en especial, el típico destinado a la lectura más masiva, como es el caso de la novela en las sociedades avanzadas– tiene hoy día la consideración de un producto más de mercado. En él, sus funciones formativas o culturales se han relegado a un oscuro e indeterminado plano y, por el contrario, suele ensalzarse y mostrarse en primer plano su capacidad para cubrir tiempos del descanso –ocio individual y social–, coincidente con la actual consideración de «producto» que debe rendir dividendos. La clave reside en la obligación económica de hacer accesible

el producto al mayor número de consumidores posible, en tratar de explotar el efecto multiplicador de ésta.

Y como el dividendo necesita mayorías, se empuja al creador que lo practica para que suelte lastre literario, aligere contenidos, piense más en lo epidérmico que en la reflexión y para que transite veredas de expresividad sencilla. De ahí que, junto a exitosas novelas donde todavía se siguen explotando un modelo tradicional o los típicos esquemas-tipo de corte histórico y literario con personajes más grandes que la historia misma, también obtengan el triunfo y rango de *best-seller* incluso aquellas obras que se acogen a lo más cotidiano y a la normalidad. Ambas formas de creación y expresión, dispares no hace mucho, han acercado tanto sus posturas que casi parecen lo mismo. Un acercamiento que se produce al asentarse lo literario en modelos estructurales y expresivos muy semejantes a los del *best-seller*, al tiempo que, también, dependen de procesos orientadores e informativos idénticos –críticos, medios de comunicación, etc.– Tampoco deben olvidarse en este acercamiento otros aspectos, totalmente extraliterarios, que producen condición de *best-seller* como, por ejemplo, fama, personaje mediático, factor de moda social... que venden el producto, tenga o no calidad literaria.

Es decir, según estas circunstancias –rendimiento económico, búsqueda de mayorías, contenido y hechura epidérmicos...– cualquier filón temático y cualquier forma de expresión o género utilizado pueden acabar en la consideración de *best-seller*. Esta diversidad no sólo es posible, sino que, además, sintoniza con la pluralidad del gusto que tanto beneficia al mercado, dado que le permite ampliar su oferta. Basta con cumplir con el gusto para que la demanda crezca en cantidad y atienda la diversidad de productos, ampliando así, sin cesar, las fronteras tradicionales que definían al del concepto de *best-seller*.

¿Acaso no pueden considerarse como tal, por ejemplo, los «libros de autoayuda» cuando, hoy día, están alcanzando varias tiradas o se encaraman a la cima de las listas de los más vendidos? Al lector/consumidor, ni siquiera le asusta esa inicial condición de género que define a los «autoayuda»; condición más cercana al esquema de ensayo –eso sí, trufado de divulgación– que al de narrativa, el formato tradicional del *best-sellerismo*. En parte, por-

que la divulgación epidérmica elimina o, cuando menos, ahoga o minimiza los planteamientos y las dificultades del ensayo. En parte, también, porque se explota a conciencia, pongamos por caso, lo emocional, lo emotivo o lo relativo a los instintos. Pero tampoco debe olvidarse que tales libros, al igual que otras manifestaciones de tipo muy diverso, suelen estar contaminados de formas de expresión narrativa. Y sucede así, porque éstas, manifestación adecuada para la sociedad burguesa y de mercado –aunque no olvidemos que, desde antiguo, «contar» siempre fue un quehacer clave en de la tribu–, se han convertido el mejor vehículo expresivo para todo tipo de materias y géneros. Preponderancia expresiva que ayuda sobremanera a la aceptación actual de elementos *bestselleristas* en las obras de bastantes narradores.

Comparado con otros países la irrupción y triunfo del *best-seller* en España es un fenómeno tardío, aunque, hoy día, apenas difiera en su práctica, explotación y consumo a lo que es habitual en el entorno europeo. Las circunstancias sociales existentes hasta 1975, derivadas del aislamiento y la cerrazón de la dictadura franquista, parecen la causa de la tardanza. Hasta el final de la década de los 80 apenas encontramos sensación de *best-seller,* digamos puro, y menos la necesidad de su existencia por parte de sectores sociales e, incluso, industriales. Las circunstancias imponían la lucha contra el sistema dictatorial que sufría España, antes que una atención, por mínima que fuera, sobre la cultura ocio observada desde la perspectiva del libro, por otra parte difícil y escasamente practicada. Ni interesaba, ni había consumidores en sentido *bestsellerista*, ambos principios básicos del mercado.

En la década de los 80 del siglo XX, cuando España se siente Europa y su economía se moderniza, comienza el despegue siguiendo la estela del triunfo del género narrativo. En estos años 80, la novela se erige en «notario de la realidad» y comienza a ser el «barómetro» de la modernización acometida por la sociedad española. Una modernización que, entre sus fines, atiende y desea llegar a la cultura del ocio. La novela, tal como se ha dicho, es un buen exponente cultural en toda sociedad avanzada y, en España, comienza a ser una realidad en esta década. Es signo de novedad y de modernización social. De ahí el espacio que ocupa en los periódicos de la época. Realidad que acaba al final del XX siendo

punta de lanza del mercado del libro –no en vano es, a la vez, el género literario más comercial– y adquiriendo, según la tipología, ciertos tintes y algunas de las fórmulas de *best-seller*. Algo que, desde una manera superficial, puede observarse incluso en las sucesivas etiquetas publicitarias que jalean el desarrollo de la novela española de los últimos 25-30 años: desde la pomposa etiqueta «nueva narrativa» de comienzos de los 80, pasando por el «boom» de los jóvenes, el concepto generacional, el tirón de los rostros audiovisuales, la proliferación de escritores-periodistas, o la presencia creadora de las mujer, entre otras lemas de temporada, hasta desembocar en la actual moda del género histórico, la más adicta y beneficiada del esquema del *best-seller* (24).

Este mismo aspecto también puede otearse en cambios, sustanciales, del propio acto creativo y que queda muy patente en posturas de escritores, digamos «literarias», del tipo «relatar antes que denunciar», «divertir frente a reflexionar» o similares. Además, claro está, de sus posicionamientos en lo que se refiere al concepto mismo de escritor, puesto que se sienten más formantes del mercado que otra cosa. Lo primordial es «vivir, ganar dinero» (25). Es decir, al final de los 80, el novelista aspira a rentabilizar su imaginación capitalizando lo mejor que puede los productos que de ella surgen.

Todas las circunstancias anteriores parecen haber hecho mella con un aumento de lectores en la España de las décadas más recientes. Lectores que, tal vez no sean ni literarios ni constantes, pero sí lectores que, al fin y al cabo, consumen más libros, pese a que sean menos que los desearía el mercado. De ahí que, aunque apenas exista en España una práctica del *best-seller* común –es decir, ajustado al prototipo más tradicional–, se sienta el potente aliento de sus características. Y, también, que, aunque la apreciación del concepto *best-seller* no sea bien visto por el escritor con guiños de «intelectual», éste late en determinadas obras que se refugian en sus esquemas. Una contradicción que responde más a posturas de galería que a la realidad. Desde hace tiempo el famoso compromiso del escritor –con su sociedad, su tiempo, las ideas o, incluso, con su biografía– parece deambular por caminos extraños. Por un lado está la consideración de éste en tanto que reserva ético-moral de la sociedad y, por otro, bien distinto, el trato

que dan los «intelectuales» y, en particular, los escritores a su compromiso cuando bajan a la arena periodística y se enfrentan cara a cara con el público. Claro que interesa, especialmente aún, no salir malparado en la foto, pero la realidad, además de ser otra cosa desde hace ya un tiempo (26), impone ciertas directrices. Amor al arte o interés, todavía puede parecer un dilema, pero no es verdad. Sin duda, en la actualidad, la directriz económica es la más potente y decisiva, incluso en el territorio de las ideas. Una directriz, no olvidemos, posiblemente criticable, pero en absoluto anormal dentro del comportamiento humano y más en una cultura de mercado que tiende a penalizar, querámoslo o no, la idea pura y la virtud ante la oferta y la demanda.

Volviendo al tema central que nos ocupa, podría decirse que el *bestsellerismo* hispánico es más un resultado de «libro de éxito» y de «venta masiva» que del prototipo que le caracteriza (27). Si bien, también es cierto que, en este proceso de acercamiento al lector nivelado, la inmensa mayoría que dice no practicar el formato típico del *best-seller*, sí que acepta gran parte de sus fórmulas tradicionales. Además, claro está, de no rechazar fuertes influencias de factores exógenos a lo literario que, en parte, ya han sido comentados.

En este proceso, tanto determinadas secciones de los periódicos –listas de los más vendidos, principalmente– como aquellos premios apegados al «marketing» han actuado como motores de un existente proceso *bestsellerista*. Ambos tienen, generalmente, el concepto de cantidad y sus pertinentes ventas como medida y ambos juegan siempre con diferentes formas de publicidad encubierta mientras acompañan tiradas de muchos ejemplares. Constituyen la parte visible de un iceberg con varias caras ocultas.

Sin ir más lejos, la solera de algunos premios tradicionales, absorbidos o entregados al mercado –Planeta, es el prototipo–, provoca tanto un «efecto llamada», como una especie de incidencia social y cultural mientras expande su onda, digamos «informativa». Aunque, en su concepción, todavía pueda encontrarse la posibilidad, remota, de una «vela de armas» para el autor novel, su auténtica realidad y condición es llamar la atención entre la selva de novedades. Suele decirse que pocos libros, sin el cintajo de «premiado» u otros reclamos al uso, resisten en las estanterías de

las librerías y, en particular, en las de las grandes superficies más allá de uno o dos meses. Ésa suele ser, en el mejor de los casos, la «vida» de un libro sin añadidos de ningún tipo, pero los hay que ni siquiera «viven» al ser devueltos al distribuidor sin haber sido desempaquetados.

La consecución de un premio mercantilizado lleva adjuntada una publicidad mediática, su pertinente ración de éxito y fama, además de una atención desde la editorial –aunque sea momentánea e interesada para recuperar lo invertido– y la ansiada posibilidad del interés por parte de los lectores. El premio se convierte así en aspiración del escritor que emerge por unos días individualizado frente al inmenso bosque de creadores. Pero, a la vez que envidiado «ruido informativo», el premio es cauce de negocio editorial y orquestado bombardeo sobre el desasistido y confuso lector convertido en consumidor. Este efecto llamada y el de su onda al estallar en la sociedad de la información puede observarse, no sólo en el interés que parece haber despertado en determinados autores que fueron considerados como «literarios» y que, hoy día, que acaparan premio tras premio, sino en la repercusión que poseen otros premios, a veces poco mercantiles y sí «más literarios» como el Nacional de Literatura o el de la Crítica, asentados en el prestigio que otorgan anualmente los «guardianes de la esencia literaria». Y, también, en aquellos que caminan por trochas semejantes a la hora de su divulgación y explotación. Alfaguara o Torrevieja –pronto Logroño–, además del efecto talonario cuentan también con la alharaca de una publicidad, dosificada en distintos fragmentos temporales –convocatoria, noticia, explotación masiva del premio...– que parece encandilar a los escritores y, de momento, si atendemos a las ventas, al lector. Y pese a lo que suele decirse, la proliferación de premios literarios, aunque devalúe la idea por la que nacieron, de momento sigue sintonizando con el mercado, cada vez más amplio y variado en posibilidades de lectura. Es decir, de consumo lector.

No obstante, este maná de orientación *bestsellerista* puede llevar en sí mismo inoculado un veneno peligroso. La «premiodependencia» que se observa en el panorama narrativo español parece enviar algunas advertencias en varias direcciones. Ya no sólo por el significativo hecho de que los escritores puedan escri-

bir su novela condicionados por el premio al que aspiran –gustos del jurado, dictados de la moda, singladura del certamen... o, lo más habitual, rebaja de planteamientos en función del receptor masivo que se persigue con la convocatoria–, sino por otros aspectos de mayor calado. Entre estos, cabe citar la capacidad generadora de los premios en lo relativo a una creación que imita modelos de escritura –en consonancia con su repercusión mediática– características temáticas de lo premiado –temas dominantes de temporada al rebufo de publicidad o ruido mediático–, rasgos del autor premiado –caras conocidas como tertulianos o periodistas, modas de juventud o rareza, paridad social... y, últimamente, hasta prestigio cultural (28)–, además del influjo y la cocina de intermediación que pueden desarrollar los agentes literarios para su concesión. La imitación repetitiva empobrece, al tiempo que el uso del rendimiento puede enturbiar la realidad literaria.

Está claro que en la «fabricación» de un libro de éxito dominan, más los elementos extraliterarios que lo intraliterario. Y también está claro que ese componente extraliterario se vincula al mercado, siempre necesitado de la renovación, de las novedades. Pero pese a conocer algunos de estos elementos claves –economía, novedad permanente, apoyo mediático, azar, buena distribución, factor moda, snobismo...– continúa siendo difícil concatenar los rasgos que pueden dar vida al libro de éxito: No todos los libros-estrella que se lanzan en Estados Unidos alcanzan las ventas previstas. Ni tampoco la mayoría de las veces, muchos de los *best-sellers* exportados repiten triunfo en el país de acogida. La versatilidad, lo inestable y lo imprevisible siguen contando. El riesgo existe.

Aunque sea distinto la búsqueda de calidad de los fines primordiales que caracterizan a los *best-sellers,* y aunque el conjunto de novelas que devendrán en claves difiera de aquellas que alcanzan al gran público gracias a las ventas, lo cierto es que, en las últimas décadas, todos –autor, agente, editor– han soñado y sueñan con la «fabricación» de una obra que alcance altas cotas de lectura y consumo. Todo lo anterior depende del cerco y de la influencia de nuestra sociedad de ocio que se sostiene en la medida del dinero. Unas novelas, por presencia, y otras, por ausencia, serán representativas, permitirán radiografiar su momento y

entender la época. Todas acabaran siendo referente y dibujo de nuestra sociedad satisfecha. Tanto las obras privadas de éxito –que, por lo general, ahondan y alumbran bajo lo movedizo de las aguas del ocio actual–, como las que consiguieron fama y el calor del público lector masificado –al mostrar la superficialidad y el vacío ideológico mientras buscaban el placer–. A su manera, las novelas concebidas como posibles *best-sellers* y las que no responden a ello muestran aspectos de satisfacción, de cotidianidad, de alejamiento de la angustia... a la busca y captura de un grato reconocimiento como novelista, ampliando la faz consumista de la literatura y rompiendo fronteras que delimitaban sus diferencias.

Este proceso de influencia *bestsellerista,* hoy en pleno desarrollo en España, arrancó tímidamente en la década de los 80. Una timidez quizá debida al lastre que suponía el peso ideológico de escritores nacidos y criados en la especial y específica atmósfera del franquismo. Lastre que casi se disipa al poco con los nacidos durante los estertores del franquismo, que comienzan su singladura literaria a lo largo de la última década del siglo XX. La modernización de España y su bonanza económica les lleva hacia la cultura de mercado. La literatura asume la normalización que supone el concepto comercial. En el desarrollo de esa normalización nos encontramos. Una circunstancia que tampoco quiere decir que todo cuanto se publica tiene que responder al esquema *best-sellerista* de leer, disfrutar y olvidar para tornar a la compra y así repetir la operación. En la pluralidad consumista de la cultura de mercado hay sitio para todo y, también, para quienes escapan o huyen de lo meramente productivo y persiguen perdurabilidad, ideas o estética.

Esta normalización comercial puede verse a nada que se penetre en cualquier punto de venta de libros. Y, aunque parezca diferente, la raíz última es la misma para la tienda de la esquina y para el gran espacio comercial. En la primera, la humildad de su escaparate, puede y suele alojar durante un tiempo ciertos libros de éxito, de temporada, de moda... junto a títulos que son productos del último premio concedido, aparecen al filo de una película, se notician al calor de una efeméride trascendental o responden a un rostro mediático. Ejemplos no faltan, sorprendentes algunos,

obvios los más. Rara vez existen otros especimenes distintos, salvo que la obra haya sido recomendada como lectura por algún centro educativo. En los grandes espacios comerciales, la humildad se trueca en abundancia y en velocidad: Las torres de libros surgen del suelo, las mesas de novedades amontonan obras y más obras sin dejar espacios, la disposición visual se hace babel multicolor, la condición de estas novedades se hermana en un *totum revolutum*... Todo habla de la mencionada normalización comercial sufrida por la literatura y por productos aledaños. Un panorama que, sin duda, es menos intenso cuando se trata de librerías especializadas, donde la literatura y lo que se aleja de ella ocupan espacios diferentes o, cuando menos, compartimentados.

Normalización que puede verse también en los mismos periódicos que, aunque suelen distinguir la «esencia» de los autores mediante secciones concretas, etiquetas y clarificaciones periodísticas, acogen también, en los mismos suplementos literarios, las «listas de los más vendidos» y, por supuesto comentarios, reseñas y demás formas noticiosas y publicitarias. Es en todo ello y, en particular, en las «listas de los más vendidos» donde esa normalización se más hace evidente. Donde los autores de *best-sellers* comparten lista e intercambian posiciones semana a semana con autores que pueden renegar o, simplemente, no aceptar las consideraciones del *best-seller*.

Como ejemplo neto, tomando como referencia *El Cultural* de *El Mundo* durante los meses de marzo y abril del 2007, podemos ver lo siguiente: Conviven en el mismo espacio *best-sellers*, *long-sellers*, novelas históricas, novelas policíacas, novelas que podríamos denominar «puras», novelas escritas por autores de culto...e, incluso, textos que, sin apenas carne literaria, se ofertan como tales. La diversidad manda. En todos los sentidos. Ni géneros, ni nacionalidad, ni época, ni calidad... Y así, junto a *La canción de los misioneros* de J. Le Carré, la obra de P. Auster *Viajes por el Scriptorium*; *La catedral del mar*, de I. Falcones y *El corazón helado*, de Almudena Grandes; *El séptimo velo*, de J. M. de Prada y *La sangre de los inocentes*, de Julia Navarro; *Mercado de espejismos*, de F. Benítez Reyes al lado de *Lo que le falta al tiempo*, de Ángela Becerra; *Escucha mi voz*, de Susana Tamaro y *La fortuna de Matilde Turpin*, de A. Pombo; *Corsarios de Levante*, de A.

Pérez Reverte junto a *Kafka en la orilla*, de H. Marakuri; *El pedestal de las estatuas*, de A. Gala y *El hechizo de Highlandar*, De Karen M. Muning; *Cien años de soledad*, de G. García Márquez al lado de *La reina oculta*, de J. Molits... Un listado heterogéneo en todos los aspectos que agrupa en un sólo tronco a autores neófitos con consagrados, objetos «fabricados» con artefactos literarios, pastiches históricos con novelas de estructura perfecta, autores de raza con advenedizos o mercaderes de la letra, explotadores de enigmas y extrañezas –piénsese en el cultivo «novelesco» del tema sectas– frente a la enjundia temática, españoles con foráneos exóticos... Heterogéneo conglomerado creativo y comercial que se repite, cómo no, en las listas de éxito en torno a los libros de bolsillo – *El perfume,* P. Süskind, *El capitán Alatriste,* A. Pérez Reverte, *Sabina en carne viva,* J. Sabina, *La sombra del viento,* C. Ruiz Zaffon, *El árbol de la ciencia,* P. Baroja, *Me llamo rojo,* O. Pamuk, *Los pilares de la tierra,* K. Follet, *Déjame que te quiera,* J. Bucay, *El inquisdor,* P. Sturless...– Y que, sin apenas variación, se confirma si la referencia se traslada a cualquier otro medio, sea de tirada nacional o circunscrita a la provincia. Apenas hay variación. Es la igualación generalizada. Por ejemplo, suplemento de «Artes y Letras» de *Heraldo de Aragón* (17 mayo, 2007): *El pedestal de las estatuas,* A. Gala; *La catedral del mar,* I. Falcones; *La sangre de los inocentes,* Julia Navarro; *El corazón oculto,* Almudena Grandes; *20 pasos hacia delante,* J. Bucay... ¿*Best-seller* y entretenimiento? ¿La literatura actual camina hacia el *best-seller*?...

No importa la respuesta. La realidad es la radiografía de un país, en su mayoría volcado en el entretenimiento (29), postura legítima sin duda. Una circunstancia que también certifican las conclusiones del *Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de Libros* ya señalado. En este estudio *La catedral del mar* –aupada al primer puesto durante 2007–, *El código da Vinci, Los pilares de la tierra* o *La sombra del viento*, por ejemplo, alcanzan cifras millonarias de lectores y se adentran vivamente en el túnel comercial del tiempo – casi todas ellas superan con creces los dos en el candelero mercantil–, precisamente en una época donde no sólo es normal la condición de fungible para el producto «libro», sino que su muerte puede llegar a anunciarse antes de nacer.

Al parecer, queda algo diáfana una fotografía final como la siguiente: Estamos en la sociedad de mercado, la literatura es un producto más que depende de su consumo y lo que se propone, ante todo, es el entretenimiento porque es lo que se demanda socialmente –o es impuesto con publicidad y demás métodos actuales– Un entretenimiento ansiado por su sencilla masticación que, además de proporcionar placer, evade y aleja de la suma de conflictos, problemas y angustias envolventes, individuales y colectivos. Circunstancias todas que no significan, por cierto, que haya desaparecido el hueco para productos que no se adecuen a las férreas normas de la actual cultura de mercado. Ni muchísimo menos. Lo que ha cambiado es la medida de valoración social e individual de la Literatura. Un cambio que, al lector puro, al literario y minoritario, puede llevar a la confusión, pero que no tiene incidencia en el resto de lectores, la mayoría, a quienes les sirve y agrada la diversidad y la pluralidad. Y no se olvide que ambas, diversidad y pluralidad, son necesarias para el consumo, lo cual ya permite una atención, mínima por supuesto, destinada al libro puramente literario que, incluso, puede devenir en libro de éxito por motivos extraliterarios –cine, personalidad del escritor, factor premio... tal como hemos apuntado–. Es decir, en la cultura de mercado ni una sola porción del arco comercial puede quedar vacía. Porque a ésta le interesa todo, hasta lo más marginal del acto creativo. El mercado es oferta y el lector un consumidor. Ni más ni menos. Hay que diferenciar de una vez que una cosa es el éxito aplicado a fórmulas literarias y otra la creación literaria tradicional. Los escritores y lectores tienen libertad de elección, pudiendo cruzar fronteras y emparejar caminos. Además, tampoco debemos olvidar que la literatura ha sido, es y será la actividad de contar historias; en suma, el resultado de una necesidad humana desde que el hombre tiene conciencia como tal y, por tanto, de difícil desaparición.

¿El optimismo en el pesimismo? Ni siquiera, aunque cualquier análisis pesimista conlleve enormes dosis de optimismo porque se visualiza e, incluso, se reflexiona sobre los problemas más acuciantes. Ni siquiera.

No sabemos cuál va ser el fin y la función de la literatura en el futuro. Ni tampoco si se aclarará la confusión reinante. Ni, tal vez

sin ser conscientes, si estamos asistiendo a la adaptación de la literatura –en nuestro caso puntual, de la novela– a un nuevo imaginario. Falta, hoy más que nunca, distancia para visualizar. Distancia y sosiego en una sociedad veloz y cambiante. La realidad es que la cultura ha abierto sus compuertas de par en par y hacia ella fluye todo, desde lo considerado como literario con todos sus elementos comprensivos, reflexivos... y analíticos, hasta el más puro entretenimiento que es lo que más interesa a la generalidad de la base lectora, con todo lo que ese entretenimiento conlleva –remito a las consideraciones desgranadas en superficie a lo largo de este texto–. Variado y múltiple acceso a través de la lectura. Por eso, al cerrar el 2006 podemos encontrar balances tan significativos como el siguiente que corroboran, apostillan, coinciden... con muchos de los aspectos aquí mencionados:

> «En la cosecha narrativa del 2006 hay motivos para la inquietud (...) aunque prevalecen los que inspiran un moderado optimismo (...) se echa de menos mayor convicción respecto al instrumento verbal de que se sirven, un mayor prurito estético en la prosa (...) y, en suma, una conciencia lingüística y estilística más acusada y alerta. La sencillez no debe suponer simplicidad ni indigencia estilística, ni el cacareado relativismo de nuestro tiempo puede escudar desmaño, negligencia o repetición de lo mismo» (30).

NOTAS:

(1) Francis Fukuyama. *El fin de la historia y el último hombre*, 1992.
(2) Incluso funciones sociales como la información –medios de comunicación– responden más a dictados empresariales que a los que, hasta hoy, les han caracterizado.
(3) En cuatro años, 2001 a 2005, de 13.214 títulos a 15.260, por ejemplo, según la *Panorámica de la edición española de libros. Análisis sectorial del libro*. Ministerio de Cultura, 2005)
(4) *El Mundo*, 26-IV-2007.

(5) En un interesante artículo, no exento de humor («Cuatro (ale)gatos a favor de la lectura». Abril, Artes y Letras, *ABC*), donde el escritor peruano Fernando Iwasaki repasa su trayecto como lector, se apunta una realidad, tan obviada como *ocultada*, a la que da el nombre de «el acoso textual» y que citamos por extenso. Iwasaki, preguntado sobre la pertinencia de obligar a que los adolescentes lean, escribe: «¿Por qué nadie le pregunta a los profesores de ciencias si es bueno obligar a un adolescente a simplificar polinomios, sumar exponentes, factorizar radicales, resolver ecuaciones y descifrar logaritmos?... De entrada me parece injusto crearle un problema de conciencia al profesor que exige a sus alumnos memorizar un soneto de Gracilazo, mientras que nadie pone en entredicho que los elementos de la tabla periódica deben ser memorizados con sus respectivos símbolos, columnas y pesos atómicos correspondientes. Hay más escrúpulos a la hora de obligar a los alumnos a leer, que a la hora de obligarlos a prorratear fórmulas, valores y cadenas moleculares. *¿No hay en realidad un prejuicio contra las humanidades y un menosprecio a los conocimientos históricos, literarios y filosóficos? ¿Por qué se promueve la falaz persuasión de que la única y verdadera inteligencia es la matemática?...* El subrayado es nuestro.

(6) Fuente: *Barómetro de Hábitos Lectores y Compra de Libros*, elaborado por Conecta Reseca & Consulting para la Federación de Gremios de España en colaboración con Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro.

(7) *La inocencia robada. Juventud, multinacionales y política cultural*, 2003, p. 29.

(8) La caída en picado de la enseñanza tradicional, sobre todo ante la irrupción de los canales informativos de la tecnología y el anquilosamiento de la maquinaria educativa para acomodarse a los nuevos tiempos y formas de vida.

(9) «La lectura de textos se elimina de los contextos sociales y políticos más amplios y sólo se ocupa de cuestiones de poder dentro de una política de representación». Giroux, op.cit, pág. 37. El individuo satisfecho en una sociedad virtual.

(10) *El canon occidental* (Anagrama, 1997).
(11) Michel Houellbecq. *El mundo como supermercado*. Anagrama, 2000).
(12) *Cuando las horas veloces.*
(13) Pese a los últimos datos, un tanto victoriosos, proporcionados por el estudio de la Federación de Gremios de Editores, donde se dice que un 54,5% hogares españoles tiene una biblioteca de hasta cien libros sin contar los escolares, habrá que preguntarse «qué libros», «qué lectura contienen» y, como mínimo, «qué lector resulta». Conocimiento, cultura, divulgación, entretenimiento... son conceptos muy diferentes que no se recogen en estas estadísticas globales, donde la cantidad vendida es clave y medida.
(14) Todo el mundo puede opinar al no haber líneas magistrales que encaucen la corriente, convertida así en ruido de multitudes.
(15) *El Cultural*, 29-3-2007: «El mercado de la pintura»
(16) El mundo editorial, con sus 770 empresas, movió en España el último año más de 4000 millones de euros, dio trabajo a más de 30.000 personas, representando un 0,7% del PIB.
(17) Remito a mis obras: *Narrativa o consumo literario* (1990), *En cuarentena. Literatura y Mercado* (1996), *La línea que come de tu mano* (2000).
(18) En la novela esta postura «informativa», tan actual de los *mass media*, ha sido aceptada por la misma editorial que, de entrada, como promoción de la novedad, oferta periodísticamente el masticado de una entrevista para que sea utilizada como tal; bien como información o como punto de partida del mediador, amén de frases de aval –críticos de ámbito nacional e internacional– y de otros subterfugios que, dadas las prisas que caracterizan a nuestra sociedad, se trasmiten, maquilladas o no, al lector. Circunstancia que, además, coincide con la raíz consumista de la prensa actual, tan necesitada de noticias y de formas informativas que la mantengan viva, es decir, consumible.
(19) Algo similar se observa en publicaciones, aparentemente gratuitas, que acompañan en días concretos a los periódicos tradicionales. Son publicaciones, dirigidas a parcelas de

público no consumidoras de prensa, que inciden en lo placentero, los sentimientos, el cuerpo, la salud, etc. Todo siempre con un barniz interesado que abarca lo cultural, lo científico y, en especial, la útil esfera del consejo o la ayuda. Ni siquiera persiguen la búsqueda del hábito lector o el sano aumento del lector de prensa, sino, más bien, forman parte de un afianzamiento del consumo.

(20) Su inicio, en Estados Unidos y en 1895, suele atribuirse a Harry T. Peck, quien en *The Bookman* inaugura la costumbre de «los más vendidos». Frente a esta atribución encontramos en Europa la práctica del «folletín» que también, con similar intención, busca llegar al máximo de lectores y así ampliar su espectro. La diferencia radica en una diversidad temática y genérica, característica del folletín europeo, frente a la idea de unidad que representa el prototipo concreto de *best-seller*. La concepción de ambos camina pareja a los procesos de industrialización y de la evolución técnica de diferentes países del mundo.

(21) Se recomienda la lectura de la novela *Ritmo Delta*, del mexicano Daniel Sala (Destino, 2005), obra en la que, con humor e ingenio, podemos asistir, reflexivamente, a la fabricación de un *best-seller* y de todas las recetas que buscan el triunfo editorial.

(22) La expansión de la lectura durante el siglo XX entre las clases medias ha sido considerada (Werner Faulstich, *Thesen zum Besseller Roman*, 1970) como una marca de diferenciación frente a otros escalones sociales. Tal vez, esta expansión debe parte de su éxito al auge y consumo de *best-sellers*. Una diferenciación que hoy ya no tiene sentido, pues el mercado ha entrado de lleno en la cultura buscando la igualación y, por tanto, la ampliación máxima de una base lectora potencial.

La penetración de lo mercantil es tan consistente que, incluso, ha enraizado en quienes defienden la lectura misma. Cuántas campañas el fomento de la lectura y cuántos de quienes se ocupan de este fomento venden palabras en lugar de hechos. Cuando se habla de fomento, una vez más, la palabra «formación», «estrategias» «pedagogías» y demás

«ungüentos mágicos» son las piezas que usan los «expertos» de la lectura; es decir, los intermediarios que viven de ello que, por supuesto, ni son autores ni practican la escritura literaria. Se rentabiliza bien la gastada cantinela de que «en España no se lee».

(23) Jean Paul Fitoussi habla de una «ideología» aplicable en todo el mundo. Una ideología, tan cierta, que permite que de «Túnez a Buenos Aires, de Moscú a Washington, de París a Canberra, de Roma a Río, por diferentes que sean sus situaciones, los mandamientos de la acción política» sea igual o, como menos, similar. Lo mismo en novela.

(24) En este triunfo de la moda histórica no debe perderse de vista un factor clave: su capacidad de evasión al transportarnos fuera de la realidad circundante. Un escapismo que concuerda con la huida de la angustia y los problemas cotidianos.

(25) Guillermo Cabrera Infante, un escritor que no se caracteriza por escribir *best-sellers*, afirmó en «Los cursos de El Escorial» (2000) que su fuente de inspiración y su labor literaria respondían al «dinero que me pagan cuando escribo». Y, como él, legión de escritores que ni se auto-califican ni son «*best-selleristas*».

(26) Véase Frances Saunders. *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona, Debate, 2001.

(27) Santos Alonso («La novela: entre la autonomía literaria y la industria» en *Novelistas en el siglo XXI. Creación, mercado y lectores*. Edición de Salvador Montesa, Málaga, AEDILE, 2005) avisa de esta circunstancia al hablar velozmente de la evolución de algunos autores, brillantes en sus inicios, hacia una novela lindante con lo comercial como A. Muñoz Molina o A. Grandes.

(28) A pesar de la fuerza de la publicidad, los escritores consagrados –no confundir con edad madura– suelen prevalecer en los premios convocados porque aseguran ventas. Y lo hacen frente a la novedad que puedan representar los más jóvenes y desconocidos. En este sentido el mercado se muestra conservador, dejando siempre el riesgo del «descubrimiento» a los sellos pequeños e independientes, por lo gene-

ral, al margen de los grandes grupos y del corazón de los medios de comunicación.

(29) El narrador Jesús Maeso de la Torre en *El País* –Babelia, 30.*VII.2005*, pág. 4– escribía con tino un pequeño artículo titulado «Preguntas, desacuerdos, aciertos». En él apuntaba que el hombre –lector– actual «carente de referencias morales y de asideros de identidad, ansía acudir a los paraísos perdidos del ayer histórico, con la pretensión de hallar las claves para afrontar su azarosa vida y sobrevivir a un mundo ávido y trivial». En gran medida, mi parecer concuerda con su análisis. Es cierto: faltan referencias morales, asideros de identidad, se acude a paraíso perdidos y hay que sobrevivir al mundo ávido y trivial que nos ha tocado vivir, pero no sé si trufar documentación histórica con aventura, enigmas, conspiraciones, intriga... con su imparable desbordar la imaginación –tal como puede observarse en el exitoso batallón de «novelas históricas»– sirve, hoy día, para que el lector de entretenimiento «halle claves de su vida». O, por el contrario, consiga lo opuesto: el olvido momentáneo de la realidad y del mundo que vive. No dudo que haya alguien –minoría a todas luces– que indague en la historia de la novela intentando hallar respuestas del presente, pero el ejército lector tan sólo pretende entretenimiento en sus horas de ocio.

(30) Domingo Ródenas de Moya, «La narrativa española del 2006» en *Ínsula*, nº 724, Abril, 2007.

Julián Zugazagoita: pionero de la novela social

Juana Vázquez

UNA DICTADURA ESTÁ HECHA DE CRÍMENES, PERO TAMBIÉN DEJA ENTRE SUS VÍCTIMAS A LOS QUE SUFREN EL OLVIDO. UNO DE ELLOS FUE EL NARRADOR JULIÁN ZUGAZAGOITA, FUSILADO POR LOS FRANQUISTAS EN 1940.

Ahora que se ha aprobado la Ley de la Memoria Histórica, sería necesario recordar no solamente a los fusilados y represaliados por el régimen franquista, sino también sus obras olvidadas, sin las cuales nuestro patrimonio cultural no estará completo. En Madrid, noviembre de 1940, fue fusilado el político socialista y sobre todo escritor: Julián Zugazagoitia. Bilbaíno, fue precursor de la novela social con *Una vida anónima* (1927). Mérito que apenas nadie le ha reconocido, seguramente, por pertenecer a una generación de olvido, la de prosistas comprometidos del 27.

Hay que recordar que esta conocida generación no se compone sólo de una serie de superdotados poetas, como Salinas, Aleixandre, Lorca, Alberti, Gerardo Diego, Guillén y Cernuda, que fueron, sin duda los más brillantes, pero no los más significativos. Para comprender, hoy en día, el movimiento estético e ideológico de estos años, es imprescindible leer a los narradores de aquella generación, entre la que se encuentran un grupo de escritores singulares, como Díez Fernández, Carranque de los Rios, López Pinillo, Ciges Aparicio, Arderíus, Arconada, Jarnés, Benavides, Zugazagoitia, etc. En estos autores, casi desconocidos, se hallan representadas las tendencias literarias e ideológicas claves del momento, que impusieron el compromiso social en la literatura cuando arrasaban las vanguardias en toda Europa y la palabra lite-

raria sólo servía para hacer juegos extravagantes y bellos, es decir: « el arte por el arte».

Esta pura gratuidad estética venía marcada desde principios de siglo, y había de culminar en lo que Ortega describió como «Deshumanización del arte». En esta obra se dice que el novelista ha de intentar anestesiarnos para la realidad, dejando al lector en la hipnosis de una existencia virtual. Además, que las almas de las novelas no tienen por qué ser como las reales, basta con que sean posibles. Y que si aparte de de esto la novela da una interpretación psicológica de tipos y círculos sociales efectivos, será un picante más de la obra, pero nada esencial.

En estos momentos de euforia intelectual se olvida lo que la novela puede desempeñar como trasunto social de la conciencia colectiva, y poco son los escritores que van a intentar dejarnos un documento de la realidad social inmediata, de esas dificultades que compartieron la inmensa mayoría, y que los «deshumanizadores» del arte desdeñaron.

No hay que olvidar que uno de los fenómenos más perjudiciales para la España del primer tercio de siglo fue el radical divorcio entre intelectuales y obreros. La generación de Zugazagoitia, o los prosistas del «27», que Gil Casado tuvo el acierto de llamar «El nuevo Romanticismo», fue la llamada a intentar la unión de las dos fuerzas. Y en esta dirección se orienta la obra literaria de este grupo.

Y es Zugazagoitia el primer autor de esta generación que vuelve los ojos a los desheredados, y toma nota de sus reivindicaciones, de sus derechos, de sus luchas; y lo plasma en sus novelas. La narrativa de Zuga –como lo llamaban sus amigos– se inserta en lo se denominaría después novela social : es decir una literatura aplicada a combatir situaciones o estructuras económico-políticas que se estiman injustas , y a propugnar acaso como alternativa , tales o cuales soluciones más o menos concretas.

En realidad, la protesta y las reivindicaciones político-sociales, fueron los factores esenciales que guiaron la obra literaria de nuestro autor, quien combinando residuos de naturalismo con el entusiasmo por las novelas de la revolución rusa, presta su esfuerzo literario sobre fondo de una realidad social, donde la presencia de un proletariado consciente, organizado y combativo era factor

esencial capaz de darle sentido. Y lo hace en un momento en que, ya lo hemos dicho, la mayoría de los escritores van a encerrarse en una búsqueda puramente intelectual.

Su obra narrativa, en la que prima el compromiso social, se circunscribe a tres novelas: *Una vida anónima* (1927), *El botín* (1929), y *El asalto* (1930).

En *Una vida anónima,* su personaje principal es de ficción, un obrero metalúrgico: Fermín de Oñate, pero con perfiles autobiográficos. Es el personaje tipo del obrero anónimo, sufrido e ignorado en su vida de privaciones y marginación social. Se trata del antihéroe , un ser sin contornos delimitados, algo que se disuelve y difumina entre la gran Historia de su tiempo, sin contar para nada en el proceso histórico que se va tejiendo a su alrededor.

Se trata de un hombre que se abre a la esperanza de la vida a través del trabajo, la familia, y el partido, y que sucumbe víctima de la incomprensión, de la ignorancia, y de la negligencia de los que le rodean. La convivencia se vuelve imposible para aquel que toma como norma de conducta, vivir de acuerdo con sus convicciones políticas, religiosas, sociales etc., cuando estas se hallan en completo desacuerdo con las estructuras vigentes de la sociedad.

En *Una vida anónima,* se ofrece una visión negativa de la vida del hombre. Este no puede vencer en la lucha que se establece contra el medio hostil que le rodea. Poco a poco, al ir perdiendo ilusiones, el impulso vital se debilita y termina sucumbiendo ante las fuerzas oscuras de la incomprensión.

Con el fracaso de las ilusiones del protagonista, y su posterior anulación, se pone de manifiesto el carácter inhumano y antivital de la sociedad capitalista, que ignora al hombre, y la necesidad de la acción colectiva, de la lucha de clases y del triunfo del socialismo, así como la instauración de un orden nuevo, de justicia y libertad integral para todos los hombres.

La anulación de estas vidas anónimas, borradas y aniquiladas por las estructuras de la sociedad capitalista, es la más terrible crítica contra la sociedad vigente. Aquí reside la problemática de la novela, en la presentación de una situación conflictiva entre el hombre que aspira a la instauración de un nuevo orden en el mundo, y el peso de lo establecido anteriormente que se lo impide haciéndolo sucumbir.

En esta novela se dice que no hay que confundir riqueza con el rico, atacando las grandes huelgas que destruían la riqueza. También, a través del diálogo de dos amigos, se rechaza el anarquismo por ser individualista, y se defiende el socialismo ya que este colabora al bienestar de la sociedad.

El botín (1929), tiene como telón de fondo la huelga de 1917. El clima de terror que crea la represión militar de la huelga está captado maravillosamente, y el desaliento y amargura de la España esperpéntica se recoge en unas breves notas de una corrida de toros al final: «Un ambiente taurino por las calles inmediatas a Vista alegre, y la afluencia a la plaza de toros de una muchedumbre típicamente taurina, endomingada, bullanguera, febril... se perfilaba... Vencidos, definitivamente vencidos. Vencidos sin esperanzas... la vida había perdido su sal...Al parecer, nada había pasado».

La novela está centrada en el «boom» económico de Bilbao durante la primera guerra mundial, que enriqueció a tantos burgueses y no mejoró en nada las duras condiciones de los obreros bilbaínos. Esta problemática se encauza a través de Antonio Zúñiga, un muchacho de la clase baja, que se inicia en el mundo laboral de ayudante e un taller mecánico, al que abandona por malos tratos y peor remuneración, pasando a tipógrafo.

El protagonista, ante la indiferencia de los más, en todos sus trabajos, siente el fracaso universal del pobre, del marginado, del débil. Por esta razón la vida pierde aliciente para él aniquilándolo.

El asalto (1930) es la novelización del socialismo en el país vasco (1886-1903). La historia parte de un suceso histórico, la vida de Fermín Ayesterán que al no querer saber nada sobre el trabajo del campo, D. Carmelo, cura bueno y caritativo, lo endereza hacia el sacerdocio. Después de su ordenación se hace el silencio.

En ella se dan datos del estado económico por el que pasaba España por esa época. Se habla de que los jornaleros y obreros industriales y de servicio, representaban el 75% de la población activa, y su situación resultaba muy penosa , por ejemplo, en la minería vasca la jornada de trabajo era de unas doce horas en verano y diez en invierno, y el salario de tres pesetas diarias. Todos esto se narra de forma muy dramática y dentro de la novelización de la historia.

La desilusión ante una situación política injusta, hace que los tres protagonistas de dichas obras, mueran. Fermín Oñate muere consumido por la tuberculosis, la muerte de Antonio Zúñiga no es física sino moral, queda vacío de ilusiones y anulada su fuerza vital «siente ganas de no ser». Fermín Ayesterán pone fin a su vida incapaz de superar la cadena de obstáculos que se levantan a su alrededor y ante su total impotencia.

Con *Una vida anónima*, Zugazagoitia inaugura la corriente de la novela de compromiso social que corre paralela a la generación del 27, y que ya contiene parcialmente muchos de los elementos de lo que en los años cincuenta se denominará con el nombre de novela social.

La problemática en la novela social de Zugazagoitia se centra, como sucede en la mayoría de las obras de este género novelesco, en la lucha de clases. Pero el fracaso sistemático del héroe (colectivo) enfrentado al universo circundante, es una de las principales características de este autor.

A través de las vidas anónimas de los personajes zugazagoitianos, vivimos la degradación que inflige la burguesía al proletariado y los continuos esfuerzos de éste por escapar al orden preestablecido y elevar su dignidad humana a través del enaltecimiento del trabajo manual, de la posesión de la cultura y de la humanización de sus problemas.

El realismo de la obra literaria de Zugazagoitia parte de una perspectiva ideológica de lucha de clases, y dentro de la literatura proletaria. Tiene su origen, en gran parte, en el movimiento de denuncia y crítica social afincado, por lo general, en lo político de lo que participa la sociedad española, como parte integrante de una situación universal, que por circunstancias históricas especiales, se recrudece en España. En definitiva, la tajante crudeza crítica de una nueva mentalidad alcanza a la literatura hasta que derrumba poco a poco, toda forma de arte puro, para detenerse en el mediatizado análisis de unos problemas sociales y económicos.

Esto sucede a partir del año treinta que es cuando se acentúa la nota pesimista, acabando con todos los escritores vanguardistas en abierto desengaño nihilista. Se pierde, pues gradualmente la fe en el arte y en el progreso técnico como solución. El mundo moderno, antes fuente de belleza, es cada vez más fuente de

angustia, por su carácter deshumanizante. Pero Zugazagoitia parecía haber entrevisto tal evolución, años antes de que se produjera, por lo que se puede hablar de él como un pionero.

Por otra parte , y sin olvidar la importancia que trae aneja el ser precursor de un movimiento literario tan importante, el ilustre vasco aún tiene otra faceta narrativa por la cual merece la atención y el conocimiento de su obra entre sus coetáneos del siglo XX y los de todos los tiempos: la de innovador en la técnica de novelar. Acerca de este recurso novelístico, dice José Díaz Fernández en el periódico *El sol* (8-6-1930) aludiendo a la novela, *El asalto:* «El procedimiento empleado por el autor combinando historia y ficción, es realmente nuevo entre nosotros los españoles, y puede servir para dar un radio más extenso a ese tipo de literatura obrerista.... La entrada de elementos nuevos en el agotado campo de los asuntos novelescos significará probablemente, un enriquecimiento del género».

Hay que añadir, que Julián Zugazagoitia dedicó su vida, desde edad muy temprana, no sólo a la pluma sino también al socialismo.

En el mes de abril de 1931, era elegido concejal del ayuntamiento de su ciudad natal, hecho con el que se inicia su vida política pública. Zugazagoitia va a pasar de la teoría a la praxis. Su candidatura a las Cortes Constituyentes de 1931, y más tarde a las legislativas de 1933, sería derrotada.

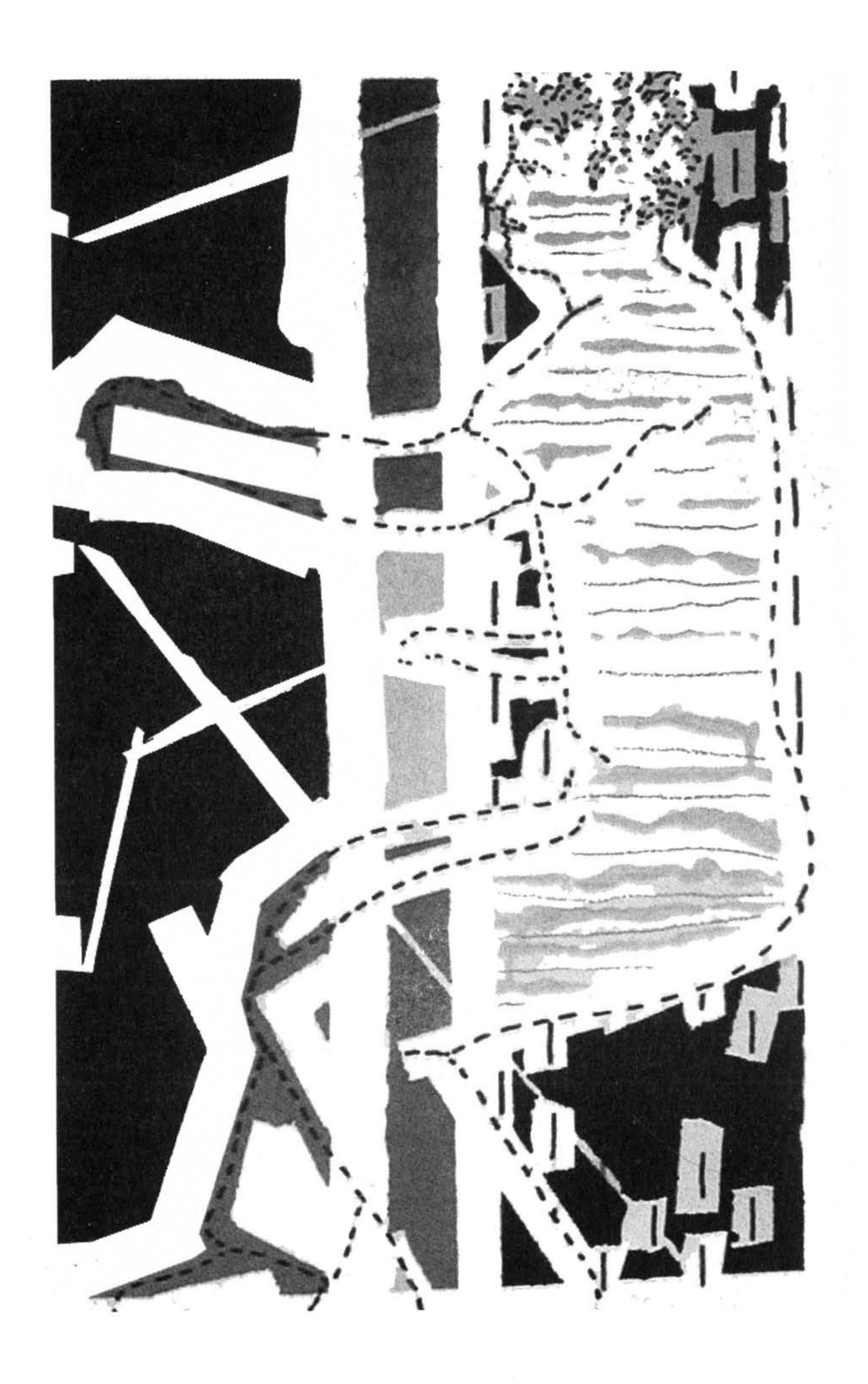
Con la llegada del Frente Popular en 1936, su candidatura saldría por fin triunfante en compañía de Indalecio Prieto, Ruiz Funes y Leandro Canos.

Uno de los últimos artículos que publicó en *El socialista* –del que fue director durante algún tiempo–, se tituló: «El país vasco». En él se lamenta de la destrucción de su tierra, tierra de temor, la que fue para él en cada flor y cada piedra un regazo cariñoso. Este artículo fue escrito días antes de que fuera nombrado Ministro de la Gobernación en el gabinete de Negrín: el 17 de mayo de 1937, puesto en el cual permaneció hasta abril de 1938. Desde este año hasta el final de la guerra, desempeñaría la Secretaría General de Defensa Nacional.

Con la ocupación alemana de Francia, Julián Zugazagoitia fue detenido por la Gestapo en París, ésta lo entregaría a las nuevas autoridades españolas.

Más de un año después de terminada la guerra, en noviembre de 1940, era fusilado, tras un juicio sumarísimo, en las tapias del cementerio de la zona este de Madrid.

Es importante que 67 años después de su muerte y aprovechando la aprobación de la Ley de La Memoria Histórica, nuestros manuales de literatura den por terminado ese injusto silencio literario y comiencen a dar entrada en sus páginas a esta generación, de la que forma parte Julián Zugazagoitia como su precursor, para corregir una impostura que lastra y falsea nuestra historia literaria, debido solamente a que sus autores fueron represaliados por sus ideas políticas, diferentes a las del franquismo



El hombre que no paró de leer

Juan Cruz

Domingo Pérez Minik fue el hombre que no paró de leer. Nació en Tenerife en 1903, y murió también en la isla en 1989, su vida cruzó esos años del siglo en Canarias como un ejemplo de ciudadano preocupado por el porvenir de su época; atravesó las guerras, y siempre encontró la explicación de la mirada de los hombres en los libros que leyó. Su biblioteca fue el símbolo de un tiempo, y se conserva en la isla, aún dispersa en cajas, pero al menos sólida, disponible para que en el futuro él siga siendo ejemplo de lo que la cultura puede contra el silencio. Por eso lo traigo a estos perfiles, porque no es justo que se olviden figuras así, que tanto hicieron para que los demás supieran más.

Él fue el centro de la conjunción de tres generaciones, la de la República, la de la posguerra, y la de la democracia, en las islas. Esa conjunción produjo, en los setenta insulares, un encuentro cultural, una esperanza, de la que nos beneficiamos muchos, en la literatura, en el arte, en la discusión cultural.

Don Domingo fue autodidacta, aprendió francés por su cuenta, se hizo anglófilo, apoyó la creación de una gran revista moderna en Tenerife, *Gaceta de arte*, en la época del surrealismo, trabajó con su amigo el crítico Eduardo Westerdahl para organizar en Santa Cruz, con Andre Breton, la primera exposición internacional de los surrealistas en el mundo, luego sufrió cárcel en los prolegómenos de la guerra civil, y finalmente fue sometido a un exilio interior que él sobrellevó con una dignidad emocionante.

Domingo Pérez Minik. Sus discípulos le seguimos llamando don Domingo. No ejerció un magisterio literario, y su docencia se limitó, para sobrevivir en la penuria de la posguerra, a las clases de francés, que dio siempre con una gran fidelidad al país que inventó (¡parecía que para que él la cantara!) *La marsellesa;* su magisterio era vital, nunca le dijo a ninguno de nosotros, que éramos entonces muy jóvenes, qué debíamos leer, disponía en su casa libros y libros, los que recibía de las editoriales que le enviaban novedades, para que nosotros escogiéramos; lo único que quería era que leyéramos, ya tendríamos noción de qué era bueno y de qué era malo.

Sobrevivió enseñando, y trabajando de empleado en una gasolinera, pero tuvo dos empleos estratosféricos con los que cumplió como un forzado, en la revista *Ínsula,* para la que escribía artículos sobre la novela extranjera que se publicaba en España, y ahí descubrió a Samuel Beckett, a Günter Grass, a los ingleses airados, a Friedrich Dürrenmatt... Se carteó con Beckett y con Dürrenmatt, pero entre sus afectos el principal fue el de la amistad con todos, fue como Kim de la India, yo se lo decía, era como Kim de la India, el amigo del todo el mundo.

Escribía también, por recomendación de su amigo Guillermo de Torre, para *La Nación* de Buenos Aires. En ese periódico, al que debía gratitud porque había facilitado su supervivvencia, escribía sobre la actualidad literaria española, que seguía con una intensa atención desde Tenerife; compraba libros, los recibía de las editoriales, estaba atento a los medios de comunicación, compraba prensa peninsular, pero sobre todo nutría su información al día gracias a su suscripción a *Le Monde.*

Fue amigo y frecuentó a grandes novelistas de su tiempo, Camilo José Cela, Ignacio Aldecoa, y era amigo íntimo, un colega, de dramaturgos como Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo o Carlos Muñiz. Los personajes del teatro que pasaban por Tenerife, como Nuria Espert o como el propio Sastre, tenían que ir a su casa, a recepciones que él organizaba con su acendrado gusto anglosajón. Eran encuentros en los que él disfrutaba como si el tiempo fuera eterno: nunca hubo un horario para cerrar su casa, su casa era la casa de sus amigos.

Era anglófilo de devoción, y francófilo de cultura; creía que el mejor sistema político (porque era un gran teórico de la política, la política era su pasión) era el inglés, con sus cámaras bien delimitadas e independientes, pero los propósitos de la vida tenían que estar animados por los supuestos sobre los que se edificó la Revolución Francesa. La dictadura supuso un golpe terrible para las ilsuiones de su tiempo, que se basaban en la cultura y en el progreso, en la democracia y en la discusón; el silencio que impuso el franquismo fue peor que el miedo. No sintió miedo, sintió asco, eso fue lo que sintió.

Su generación fue diezmada, y aunque él no albergaba el odio como consecuencia de su tristeza, se refería tan solo con desdén a la dictadura. Franco no era una palabra que saliera por su boca, su repugnancia era la única expresión de su desprecio.

En una sola ocasión vi que aquel hombre educado y olvidadizo de las ofensas le daba la espalda a un hombre corpulento y calvo, casi blanco de tan pálido, que avanzaba hacia él con la mano propicia al saludo; él le negó el saludo. Le dije: ¿Cómo, don Domingo, si usted nunca había hecho eso? «Ese hombre fue el fiscal que mandó a la muerte a mis amigos». Y ya no dijo más.

Escribió muchos libros, sobre la literatura extranjera, sobre el teatro español, sobre la gente que conoció. Estaba muy orgulloso de su encuentro, antes de la guerra, con Bertrand Russell, en un hotel *inglés* del Puerto de la Cruz, en el norte de la isla. Incluyó esa conversación, en la que repasaron las perspectivas de la paz que tan pronto se truncaría, en un libro que tituló *Entrada y salida de viajeros.* Para él, Bertrand Russell representaba lo que debe ser un intelectual comprometido con la cultura, con la política y con la vida.

Odió siempre a los seminaristas de la cultura, los que no pueden compaginar la buena vida con la vida del pensamiento y el trabajo intelectual. Era un hombre divertido y feliz, trabajaba hasta el mediodía, con sus libros incesantes y con sus folios papel de cebolla, y luego abría su casa a sus amigos, los convidaba a whisky o a vino, escuchaba música, iba a los conciertos, viajaba una vez al año para airearse un poco, en España, en Europa... Hasta los últimos años de su vida hizo esos viajes como quien hace gimnasia. Años después de su muerte, casi veinte años des-

pués, los que le tratamos echamos de menos el aliento divertido y abierto con los que nos abrió a lo que dicen los libros y a lo que dice el silencio ©


Creación



Viento sobre las lóbregas colinas

Jon Juaristi

PÓNTICA

Al otro pertenecen
Las escenas que guarda tu memoria:
Imágenes confusas
Que el óxido del tiempo deteriora.

Otro es el que las sueña
Desde un ayer de rabia silenciosa.

Muere con ellas una lengua exangüe
Y una causa llamada a la derrota.

Y tú envejeces lejos,
En el destierro de la tierra toda,
Entre voces ajenas
Y soledades próximas,
Perdiendo cada día y rescatando
Los colores, las líneas y las formas
De un mundo ajeno que creíste tuyo
Y alzando en torno de su ausencia torva
Gastados laberintos de palabras,
Una mansión decrépita y angosta,
Una torre, un brocal, quizá una vida.

Del otro son los sueños que custodias.

ESTOS DÍAS AZULES

La piel seca, rugosa, devastada,
La noche insomne,
El miedo.

La fatiga que anuda los tendones,
Las penosas punzadas del invierno.

Los amigos que caen en la alta siega,
Sus rasgos que se borran en silencio.

Los presagios oscuros,
El doloroso hundirse sin sosiego.

Pero la luz que avanza,
Que regresa
Desde el confín del tiempo:

Este sol de la infancia,
Estos días azules,
El resplandor lejano y venidero.

PARA NUNCA VOLVER

Tal vez resuene en la ciudad tu nombre
En alguna ocasión, cuando maldiga
De tu nombre una voz antaño amiga.
Tal vez tal voz tu nombre desescombre
Y acaso el paso de tu sombra alfombre
La ciudad con el odio a que la obliga
La costumbre del miedo y la fatiga,
Mas nombre y sombra no traerán al hombre,
Aun pujando los dos, hombro con hombro:
Se perderá tu sombra sobre el río,
Se extinguirá tu nombre en el vacío
Y tú, en tu terca condición de escombro
–no sé de qué te asombras–,
Olvidarás los nombres y las sombras.

2005

Las tardes grises cada vez más frías
Y los terrores de la soledad:
Dorados privilegios de la edad
(conste que lo sabías).
La muerte ya no esconde sus espías:
Le divierten tus cambios de ciudad
Una barbaridad
(también tus impostadas agonías).
Las tardes frías cada vez más foscas,
Una angina detrás de cada esquina
Y comprimidos de cafeinitrina
(nunca menos de tres, por si las moscas).
La hipocondría de la cincuentena
Se ha instalado en tu casa. Enhorabuena.

BAB AL ZAKKA

A Luis Javier Ruiz Sierra

Aquí, donde su clava se hizo llave,
Un atezado príncipe del Nilo
Concluyó el desmedido peristilo
Que circundara el piélago suave.
Entre Calpe y Abila, aquí, la nave
Del Laértida artero probó el filo
Del tenebroso Océano intranquilo
Donde la voz del dios se torna grave.
También nosotros, en la Puerta Estrecha,
Cuando todo es tormenta por delante,
Tornamos la mirada hacia Levante,
Pero brama la voz: «¡Pasad la brecha!»
Plus Ultra. Hay que partir con alegría:
Queda mucha derrota todavía.

DENARIO BIZANTINO

A Mira

Su cobre renegrido,
Desgastado por manos limosneras,
Roído por el mar de las galeras,
Ha cobrado la forma del olvido.
Moneda de un imperio demolido,
En imprecisos fuertes y fronteras
Requirió de sicarios y terceras
Lances de sangre y mozas de partido.
Rodó por monasterios y figones,
Corrió por Anatolia y los Balcanes,
Fue botín de avarientos catalanes,
Pagó deudas de dados y traiciones.
En Biblos lo compré. Su propietario
Juraba descender de Belisario.

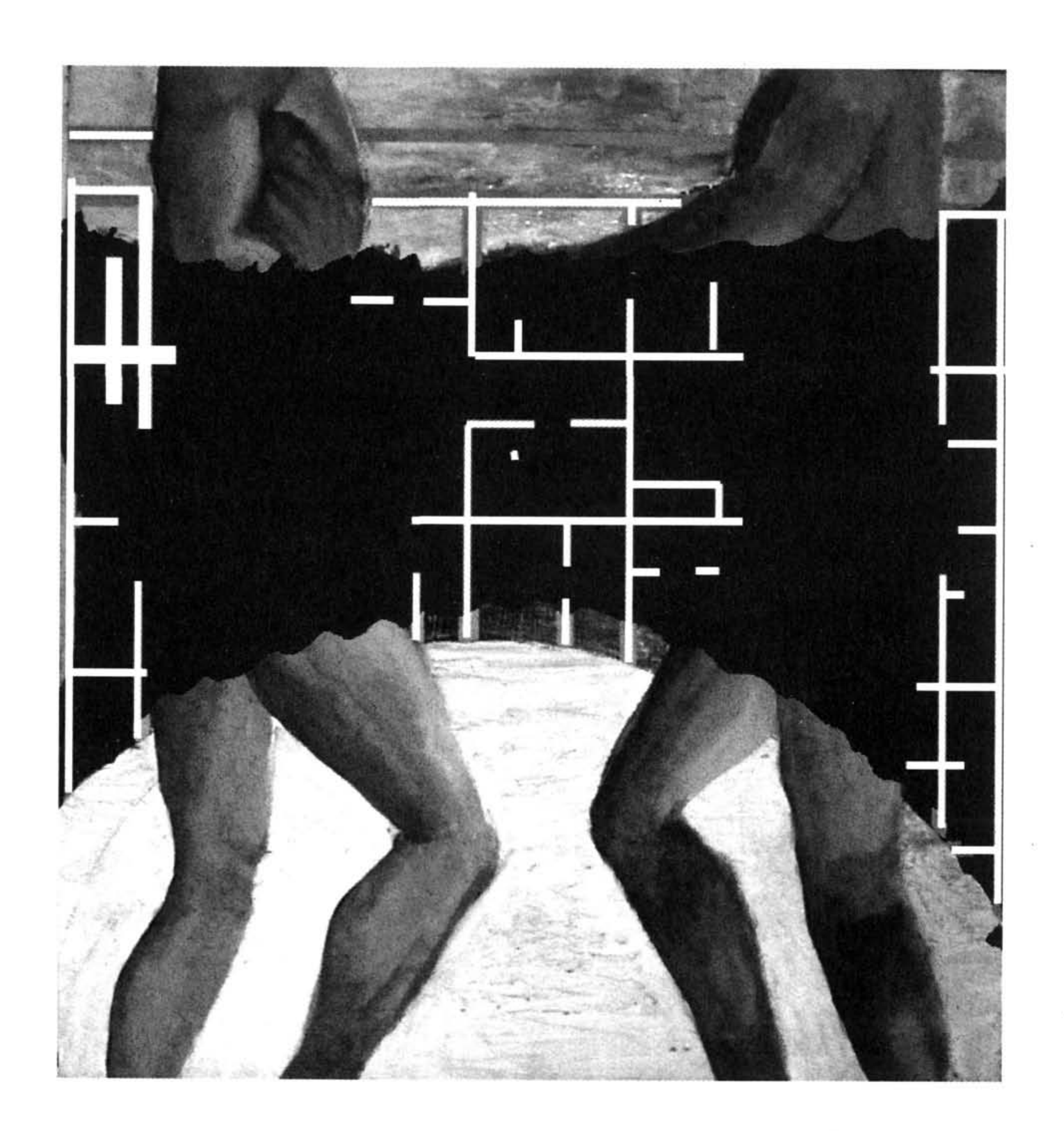
F. S.

Tus señales: la leve dentellada
Que el tomahawk dejaba en la corteza
Del roble de Virginia;
El morse de humo danzarín, azules
Circunferencias hacia el cielo alzándose
Desde las cimas de tus montecristos,
O, tendido en el brezo, un pañuelo bordado
Por damas jacobitas
Antes de que en el vado nos vendieran los chieftains.

Y también, a menudo,
En secretos lugares convenidos hallábamos
Alimentos terrestres por ti depositados:
Galletas de jengibre procedentes
De la interior bodega del Nautilus
O agua de regaliz mezclada con mezcal
Para la noche de los conjurados
Contra las leyes secas de la Necesidad.

En fin, ha sido un lujo seguirte en la distancia
Y a veces no seguirte,
Pero con la certeza del encuentro futuro.
Ahora, cuando sabemos
Vacía la cercana fortaleza
De las landas oscuras de Mordor,
Gracias te sean dadas, por todo,
Explorador.

Viento sobre las lóbregas colinas, de Jon Juaristi, será publicado próximamente por la editorial Visor.



Poemas

Oscar Hahn

POR AQUI NO PASA NADIE

Por aquí no pasa nadie

A veces pasa en silencio
la sombra de un animal
de ojos tristes

Y algunas noches de invierno
pasa un árbol extraviado
sin raíces

Por aquí no pasa nadie
Pasa lo que no te he dicho

Y lo que quise decirte
un día pasó al olvido

Por aquí no pasa nadie
Ni los otros ni yo mismo

ME VEO ENVEJECER EN LAS ESTRELLAS

Me veo envejecer en las estrellas
de cine: las contemplo cada noche
en la pantalla del televisor

Aparecen en vivo
aunque están a dos pasos de la muerte

Sus caras mustias
son el espejo de mi propia cara

Sus párpados caídos son mis párpados
Su piel rugosa ya es mi propia piel

Estos hijo ay dolor que ves ahora
ojos de soledad mustios semblantes
fueron un tiempo jóvenes famosos

Ese anciano de manos temblorosas
y pelo blanco un día fue Paul Newman
el seductor de los ojos azules

Y esa señora cuya piel estirada
le impide sonreir es Elizabeth Taylor
conquistadora como Cleopatra

De esta invencible gente
sólo quedan memorias funerales

Contempla hijo estas reliquias bellas
para ejemplo del mundo y sus estrellas

CUERPO PRESENTE

En la noche se acostó vivo
y al alba se levantó muerto

Caminó hacia lo desconocido
y de él nunca más se supo

El que pusieron en el féretro
ya no era él

Nadie notó nada
«Quedó igualito» dijeron
pero no era él
Tampoco
el que metieron en el nicho
era él

El que se perdió en el infinito
era él

MAR Y CIELO

Había pájaros en el fondo del mar
aves que volaban con las plumas secas
y se desplazaban a gran velocidad
entre las algas danzantes y los arrecifes
Los peces los miraban estupefactos
como si fueran espectros de alcatraces
que salían de algún buque fantasma

Había peces en lo alto del cielo
jibias que nadaban con sus tentáculos sepia
y se movían en cámara lenta
entre las nubes y las estrellas fugaces
Los pájaros las miraban con asombro
como si fueran ovnis del océano
o ángeles de una catedral sumergida

Había algo enloquecedor en el mar y en el cielo

CASA PROPIA

El presente es el lugar donde habito
mi casa propia

La he ido construyendo día a día
hora tras hora

Nadie podrá desalojarme
de esta casa
Juntos morderemos el polvo
cuando llegue el momento
de la demolición

El presente
es el sueño de la casa propia

que se convierte en humo
en sombra en nada


Punto de
vista



Una novela excepcional

Luis Alberto de Cuenca

EL POETA Y FILÓLOGO LUIS ALBERTO DE CUENCA EVOCA, A PARTIR DE *IFIGENIA*, EL MUNDO LITERARIO DE LA GRAN ESCRITORA VENEZOLANA TERESA DE LA PARRA.

Teresa de la Parra es el pseudónimo de Ana Teresa Parra Sanojo, nacida en París en 1889 y fallecida en Madrid de tuberculosis en 1936, con sólo cuarenta y siete años de edad, poco antes de iniciarse la guerra incivil española. Pese a su lugar de nacimiento y de muerte, que no la asocian en absoluto con Venezuela, es uno de los nombres más relevantes de las letras de ese país, en uno de cuyos asientos de honor, a la derecha del patriarca Rómulo Gallegos, está instalada para siempre, debido sobre todo a dos de sus obras narrativas: *Ifigenia* (París, 1924, con texto liminar de Francis de Miomandre, aunque la edición definitiva, reproducida en la que publicó hace poco el Taller de Mario Muchnik, es también parisiense, de 1928, e incluye también, como postfacio, el brillante trabajo de Miomandre) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929).

Además de una narradora formidable y de una mujer dotada de una exquisita sensibilidad literaria, Teresa ofrecía un sugestivo aspecto exterior, según puede comprobarse a través de retratos y fotografías, entre ellos la imagen que aparece en la contracubierta de esta edición de *Ifigenia*. Pertenecía a la más rancia aristocracia venezolana, y su familia estaba vinculada al todopoderoso Juan Vicente Gómez, presidente dictatorial de Venezuela entre 1908 y 1935. Sus padres eran ricos terratenientes. En 1898 falleció su padre y la familia se trasladó a España. La vida de Teresa de la

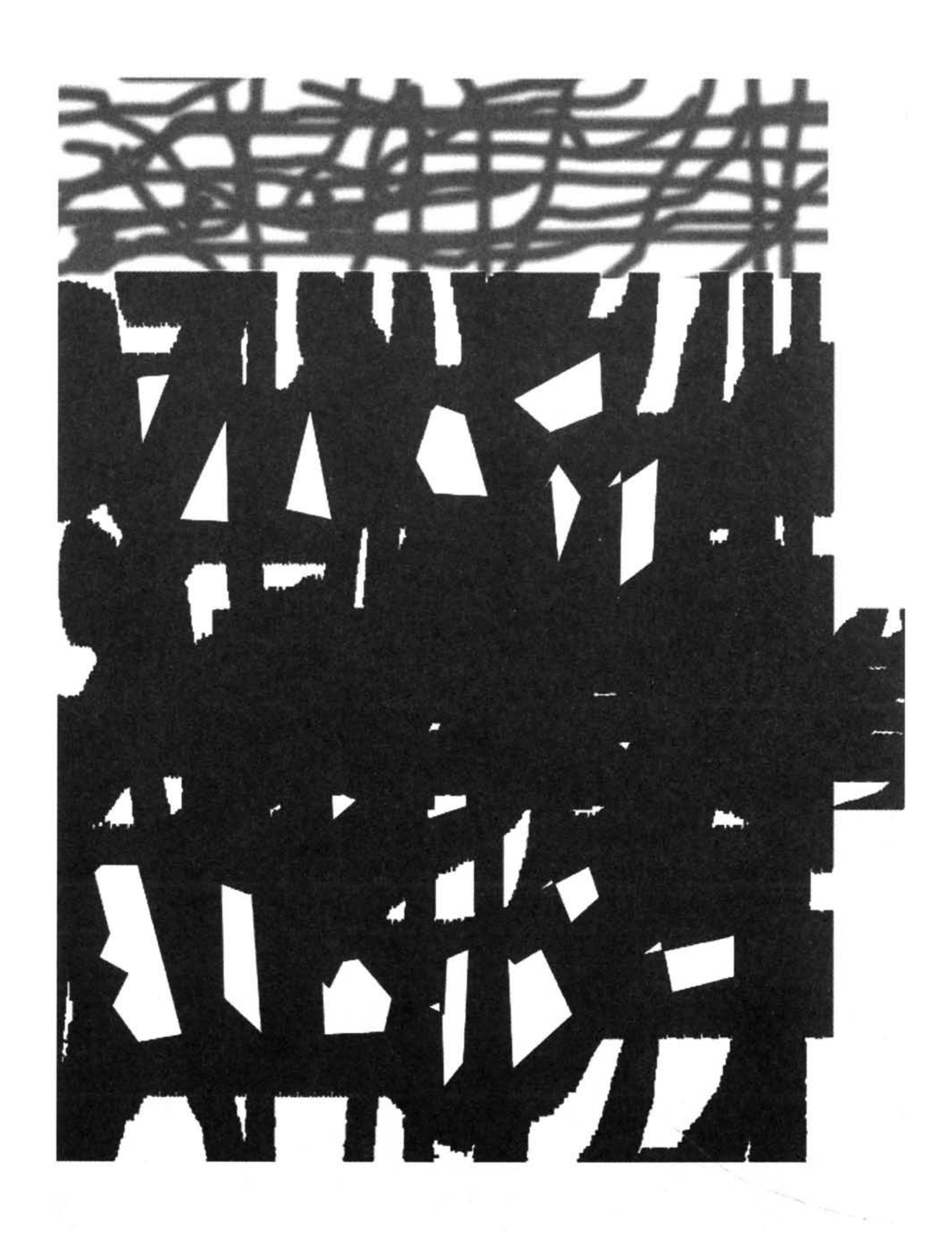
Parra fue una continua peregrinación entre Europa y América, y sería en el París *déco* de los felices años veinte del pasado siglo donde se sentiría especialmente a gusto, codeándose con las principales figuras de la intelectualidad parisiense de aquel entonces y publicando sus obras principales en la capital de Francia.

Ifigenia lleva un divertido subtítulo: *Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* [se aburría], pero su contenido no es, sin embargo, como para tomárselo a risa. Trata de una guapa muchacha, llamada María Eugenia Alonso, de la buena sociedad de Caracas, que, después de haber estudiado en Europa, vuelve a Venezuela y padece el enclaustramiento convencional que le impone su rigurosa familia, chapada a la antigua hasta límites insospechados. Como el personaje central de la narración es una chica con recursos, inteligente y aguda, intenta romper el cerco familiar y liberarse mediante el trabajo y la cultura, pero son muchos los prejuicios y las intolerancias que se ciernen sobre ella, amenazando su trayectoria de mujer libre y pensante. Teresa de la Parra se vengaba así de su medio social, que indudablemente ejercería en la escritora una opresión y un agobio similares a los que padeció María Eugenia, cuyo *alter ego* nos conduce a la Ifigenia de la antigua Grecia, hija de Agamenón y víctima inocente de la expedición aquea a Troya, ignorada por Homero e inmortalizada, entre otros, por Eurípides y Goethe.

Un extraordinario personaje el de María Eugenia Alonso, dibujado con gran vivacidad por su creadora, Teresa de la Parra, y parangonable con la Doña Bárbara de Gallegos en profundidad psicológica y presencia emocional. La autora se siente muy cerca de su creación literaria y nos la presenta como un prodigio de elegancia en todo momento, «flagelo femenino de cuanto huela o sepa a desorden, negligencia o imperfección», por emplear palabras de Francis de Miomandre, quien dice en otro párrafo acerca de la protagonista de la novela: «Cuando [María Eugenia] se encamina hacia el matrimonio corriente y burgués que le ha deparado su destino, andando como Ifigenia hacia el altar, parece que caminase hacia algo mil veces más doloroso que su propio sacrificio: la interpretación que las almas vulgares darán a su acto. [...] Ella sabe lo que cuesta renunciar al legítimo derecho a la felicidad. Si ha renunciado ya, es sólo porque quiere vestirse con las galas

espléndidas de un ideal ético. También Ifigenia se vistió de gala antes de dirigirse al sacrificio.»

Pocas heroínas ofrece la narrativa hispanoamericana del primer tercio del siglo XX con la intensidad moral y la personalidad arrebatadora de la María Eugenia de Teresa de la Parra, una hembra excepcional que prefigura las nuevas heroínas que vendrán a poblar las páginas de las novelas europeas posteriores a la segunda guerra mundial: esas mujeres autosuficientes que circulan erguidas por un mundo de varones en decadencia y que abordan la eterna querella de los sexos desde un indiscutible sentimiento de superioridad. El Taller de Mario Muchnik ha tenido el acierto de regalarnos esta auténtica joya de las letras venezolanas en su edición canónica y en un hermoso libro de tipografía generosa y gratamente legible. Una inmejorable ocasión para disfrutar en España de *Ifigenia*, obra maestra de la literatura popular latinoamericana C



Panero y Neruda: *Canto Personal vs. Canto General* (Una lucha poética y política en tiempos de posguerra)

Francisco Javier Maldonado Araque

El «Suplemento poético» que Leopoldo Panero adjuntó a la primera edición de su *Canto Personal: carta perdida a Pablo Neruda*[1], era un indicio de que se había dictado sentencia. Leopoldo Panero estaba condenado a la «pena de muerte», como tristemente ocurrió. Demasiados avisos y demasiadas explicaciones para un poema, una carta, que el cartero entregaba demasiado tarde. Panero llegó tarde y, en 1953, un premio «18 de julio» (el actual Premio Nacional de Literatura) era, en el mundo cultural, una forma de ganarse el recelo que todo lo «oficial» lanzaba sobre la poesía (lo matizaremos luego). Y es que de eso se trataba: de la política y de la poesía.

Neruda comenzó a escribir el *Canto General* la misma noche en la que murió su padre (1938). En los días de larga agonía, en esos momentos de dura consciencia, cuando el padre de Neruda

[1] Panero, Leopoldo: *Canto personal: carta perdida a Pablo Neruda*, Madrid, Cultura Hispánica, 1953.

estaba despierto, miraba a éste y le espetaba: «¿Por qué andas tan torcido? ¡Enderézate!»[2]. Es difícil saber con exactitud si Neruda se enderezó o no, o si se enderezó como su padre le ordenaba, pero diez años después de aquella muerte, tras pronunciar en el parlamento chileno su famoso discurso «Yo acuso», es desaforado como senador de la República y retoma su tarea, ya oculto y perseguido por el poder político, de escribir el *Canto General.*

Son dos casos de persecuciones políticas y poéticas, pero tan pretendidamente «humanos» los dos y tan distintos a la vez, que resulta este uno de los episodios más curiosos de la literatura española e hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, de la época de las dos posguerras.

El camino de Panero es trágico. Según Ricardo Gullón[3] volvió de Inglaterra poco antes del estallido de la Guerra Civil. El poeta de Astorga no quería entrar en combate ni por uno ni por otro bando pero, al ser detenido –y liberado días después gracias a la influencia de su familia–, se incorporó al bando de los vencedores. Pese a su colaboración en la *Corona de Sonetos en honor a José Antonio Primo de Rivera*[4] y su sincera admiración por José Antonio, siempre sería considerado por sus compañeros falangistas como el más «rojo» de ellos. La relaciones de Panero con poetas exiliados como Cernuda, o su buen trato a poetas no adeptos al régimen, ayudaron a que fuese considerado así. Como es lógico, desde una visión actual, la dimensión del adjetivo «rojo» debemos abordarla en su justa medida. Un ferviente seguidor de José Antonio Primo de Rivera está condicionado, en su relación con los poetas de «fuera», por el filtro teórico que esto provoca. Pero es precisamente tal situación la que produce el componente trágico. Si Panero no había sido un adepto convencido desde el principio, el hecho de que escriba el *Canto Personal* lo coloca en la quilla del barco de los poetas que no lo consideraban franquista, pero tam-

---

[2] Cfr.: Aguirre, Margarita: *Genio y figura de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 3ª ed., 1969. Margarita Aguirre fue amiga y secretaria personal de Neruda durante muchos años, como es sabido.

[3] Gullón, Ricardo: *La juventud de Leopoldo Panero*, León, Diputación Provincial, 1985.

[4] *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, Ediciones Jerarquía, Editora Nacional, impreso en Barcelona, 1939.

bién en la de sus compañeros falangistas de toda la vida, aquellos a los que más cerca ha tenido, como el propio prologuista del *Canto Personal*, Dionisio Ridruejo, y las firmas que se asocian a esas palabras previas: las de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. El camino que recorre Panero desde su intención de no intervenir en la guerra hasta su *Canto Personal*, se aleja tanto de los poetas exiliados y de ultramar como de los falangistas más destacados del mundo cultural de la dictadura ¿Por qué un poema que defiende a los falangistas, a los españoles «de dentro» insultados por Neruda, le granjea a Panero el rechazo de todos?

Son, sin duda, razones poéticas que analizaremos. No todo fueron reproches a Panero, pero incluso en los elogios se puede rastrear la losa que ha caído sobre los versos de la carta perdida, un peso que terminará enterrando a Panero y a su libro para siempre[5]. A pesar del esfuerzo que hicieron, el interés de los amigos por «salvar» al *Canto* de la rémora de lo político implicaba, ya, que las acusaciones eran muchas y que se anunciaba el resultado final del debate. De nada sirvió el empeño en anteponer lo humano y lo poético a unos versos calados, hasta los huesos, de un tono patriótico del que nunca podrían despegarse. De poco, o de nada, serviría demostrar, ni sirvió, que es el filtro poético humano el que está por encima de cualquier valor político, ya que las voces que ensalzaban lo patriótico o que lo denostaban no podían atender a razones[6].

---

[5] Tanto los comentarios «positivos» como los que criticaban el *Canto Personal* han sido recopilados en un exhaustivo trabajo de Javier Huerta (Huerta Calvo, Javier: *De poética y política. Nueva lectura del Canto Personal de Leopoldo Panero*, León, Instituto leonés de Cultura, Diputación Provincial de León, 1996). El objetivo del libro de Javier Huerta no es otro que el de analizar todo lo que rodeó al polémico libro de Panero para poder enterrar, de una vez, las cuestiones políticas y dedicarse, en exclusiva, a la apreciación poética. Por eso comienza por reseñar opiniones «poéticas» sobre el *Canto*, como la de Félix García, que destaca su caráceter religioso y cristiano por encima del político o como la de Gonzalo Torrente Ballester para el que, lo que antes hubiese sido tachado de poesía impura, en Panero se transmudaría, por su virtud, en poesía verdadera. Luis Felipe Vivanco también destacará el lado humano del *Canto* y, por último, un antiguo miembro del PCE, como Eugenio de Nora, dirá que es una obra poética y que, como tal, debe ser juzgada.

[6] Los exaltados franquistas pronto llenaron los diarios de comentarios sobre el libro de Panero. Huerta Calvo cita las palabras de Luis López Anglada en las

La perspectiva de Neruda es muy diferente. La situación política y social que vivió el poeta chileno no tiene demasiado parangón con la pequeñoburguesía española, pero sin embargo es un contraste que puede sernos muy útil. Cuenta Neruda en sus memorias que la primera crítica literaria que sufrió fue, de niño, poco después de aprender a escribir, la de su padre: «¿De dónde lo copiaste?», le dijo[7]. Años más tarde las críticas no eran tales, sino todo lo contrario. En cualquier pueblo que visitase, en cualquier situación, ya fuese durante su campaña política, ya durante otro tipo de viajes, la gente pedía a Neruda que recitase sus versos. Algunos incluso los sabían de memoria y el resto, los más, quedaban extasiados y le hacían saber a Pablo que sentían esos versos como si de palabras suyas se tratasen.

Se puede hablar, en Neruda, de una quiebra fundamental en este sentido: el paso que da entre *Residencia en la tierra* y *Canto General*. *Residencia en la tierra*, junto con *Alturas de Macchu Picchu* son los versos más celebrados de Neruda por parte de los poetas españoles. Precisamente eso es así porque identifican en ellos ese filtro subjetivo y personal, esa unidad y esa concordia que echan en falta en casi todo el resto de sus escritos. Es otra forma de atacar los versos «extrapoéticos» del *Canto General*.

---

que dice que Panero era el «único poeta que con gallardía española levanta su sosegada indignación y su ardiente palabra para defender a su patria y a sus amigos de los insultos y las mentiras que un poeta extranjero se atrevió a publicar». La palabra «extranjero» brilla aquí por su presencia, evidentemente. Sin embargo, es en las voces de altos cargos del Régimen, en su elogio del *Canto*, donde la polémica alcanzó a Panero y le hirió de muerte. Por ejemplo, Rafael Sánchez Mazas, que había sido parte del jurado que le otorgó el premio «18 de julio» a Panero, decía del *Canto* que, aparte de ser una obra poética escrita en clásicos tercetos, era una obra política a la vez. Antonio Tovar afirma, directamente, que Panero ha escrito un «poema político» y por supuesto Raimundo Fernández Cuesta, Ministro Secretario General del Movimiento, en el acto de entrega del premio, dice del libro que es un «Canto a la verdad de España, a su entereza legendaria, a su altiva dignidad; canto a José Antonio, como ejemplaridad de un espíritu de auténtica unidad española; canto a la fecundidad de su sacrificio» (Vid. Huerta Calvo, op. cit. págs. 58-59).

[7] Vid.: Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 32. También lo comenta Margarita Aguirre, op. cit. pág. 44.

Y es cierto que *Residencia en la tierra* es el libro más «subjetivo» de Neruda, escrito en un tiempo en el que su precaria labor diplomática lo había alejado de cualquier tribulación social cercana[8], pero es también cierto que Neruda rechazó por completo ese libro cuando llegó a sus oídos que, junto al revólver de un joven suicida, se había encontrado su libro. Cuenta Margarita Aguirre que en el Congreso de la Paz, en México en 1949, Neruda renunció a esos versos con las siguientes palabras:

No quise que viejos dolores llevaran el desaliento a nuevas vidas. No quise que el reflejo de un sistema que pudo inducirme hasta la angustia fuera a depositar en plena edificación de la esperanza el légamo aterrador con que nuestros enemigos comunes ensombrecieron mi propia juventud[9].

La afectación política en la poesía de Neruda, ante estas palabras, nos ha de resultar radicalmente diferente a la de Panero. Si el poeta español suspira porque lo «personal» supere o absorba a lo político, si lucha porque su vida filtre lo extravital, el poeta chileno deja que lo político penetre en su vida de tal manera que no se pueda diferenciar lo uno de lo otro. Por eso rechaza el dolor de *Residencia en la tierra*, no por su propio dolor, sino por el que el libro pudiera causar. Para Neruda la «esperanza» tiene un indisoluble componente poético-político, mientras que la gran «esperanza» falangista pasará siempre por lo vital/subjetivo como catalizador de lo material y lo espiritual. He aquí la disputa poética: una pugna que enfrenta dos concepciones del mundo distanciadas hasta el infinito.

A pesar de todo sería un grave error no calificar, a secas, la poesía de Neruda de «humana». Quizás resulte contradictorio, pero las analogías y las diferencias no se encuentran tanto en los términos sino en cómo estos están usados. La pregunta es tan obvia que

---

[8] En realidad odiaba ese colonialismo capitalista que lo rodeaba todo, personalizado en sus despreciados ingleses, esos que aparecen en *El tango del viudo*, como inglés es el falso nombre: Jossie Bliss, de su romance birmano en Rangún.

[9] Aguirre, Margarita, op. cit. pág. 105. En realidad esto lo dejó anotado el propio Neruda en «Breve historia de mis libros», *Cuadernos Americanos*, tomo VI, México, 1950.

nos la podríamos ahorrar: ¿cómo puede no ser «humana» una poesía escrita por una persona? Por supuesto hay matices:

Yo siempre he sostenido que la tarea del escritor no es ni misteriosa ni trágica, sino que, por lo menos la del poeta, es una tarea personal, de beneficio público. Lo más parecido a la poesía es un pan o un plato de cerámica, o una madera tiernamente grabada, aunque sea por torpes manos[10]

Neruda cree en lo personal y en lo público como algo ligado al poeta. Para él es algo tan normal como un plato. La magia de la creación, su misterio, son, por el contrario, objeto de rechazo. Esos elementos mágicos son, por contraste, los que se le atribuyen al filtro personal de los poetas españoles: una magia poética que hace que, mediante la intervención del poeta, la materia y el espíritu puedan hacerse poesía. Esto ocurre en la poesía «rehumanizadora» y en la «poesía social», como veremos.

¿Dónde queda, en este razonamiento, la política poética de Neruda? Él mismo nos lo explica de nuevo en sus memorias:

Yo escribía semanalmente en el periódico estudiantil de la época «Claridad». Los estudiantes apoyábamos las reivindicaciones populares y éramos apaleados por la policía en las calles de Santiago. A la capital llegaban miles de obreros cesantes del salitre y del cobre. Las manifestaciones y la represión consiguiente teñían trágicamente la vida nacional. Desde aquella época y con intermitencias se mezcló la política en mi poesía y en mi vida. No era posible cerrar la puerta a la calle dentro de mis poemas, así como no era posible tampoco cerrar la puerta al amor, a la vida, a la alegría o a la tristeza en mi corazón de joven poeta[11]

---

[10] Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido*... págs. 72.

[11] *Idem*, pág. 76. Es un hecho tan curioso como revelador que hoy la «lectura política» del arte se reivindique a partir del nombre de Walter Benjamin, al que Adorno rechazó por ser «ontológicamente» demasiado *materialista*. Pero, lógicamente, en aquellos años del *Canto General*, ni Neruda ni nadie (salvo unos pocos, como Brecht) podían imaginarse la importancia posterior de un casi desconocido como Benjamin que se suicidó –o «fue suicidado»– en la fron tera de Port-Bou, entre la España de Franco y la Francia de Vichy. Vid. en este

En realidad las diferencias son pocas entre Panero y Neruda, aunque absolutamente definitivas. Panero quiere incorporar a la «vida» todo lo que a ésta «rodea», se trata de que lo vital/personal y lo extravital estén en conjunción. Neruda también está absolutamente determinado por la «vida», pero para él no es un problema el unir elementos que pudiesen resultar divergentes si algo fallase en el proceso, sino que los niveles están igualados. Igual de «vital» es el amor que lo político.

Éste es un hecho clave para la poética española de posguerra. Los poetas sociales quieren «expresar» la calle en sus poemas personales. Neruda lo que hace es mezclarse con ella, abrirle la puerta y tratarla de tú a tú: la puerta de la calle no está «fuera», está «dentro».

De todos modos, si hay algo que se rechaza en la poética de estos años, en los años del primer intento de «cambio de imagen» ante el exterior de nuestra dictadura, es la propaganda explícita con resabios fascistas. Por eso se recela tanto de lo político en la poesía. Resulta curioso comprobar cómo, en una dictadura como la española, en la que se supone que el empeño cultural/propagandístico debe ser ejemplar, se rechaza tanto la politización de la cultura. Insisto en que se trata del intento de «repintar la fachada» y éste es un fenómeno que requiere, pues, muchos análisis y acercamientos diferentes. Como decíamos, Neruda sí cree en la propaganda, ya que lucha activamente contra el fascismo. Al ser agredido por nazis en Cuernavaca, en diciembre de 1941, afirma en una entrevista:

> *Toda creación que no esté al servicio de la libertad en estos días de amenaza total es una traición. Todo libro debe ser una bala contra el Eje: toda pintura debe ser propaganda: toda obra científica debe ser un instrumento y un arma para la victoria*[12]

---

sentido de «lectura política» el bien documentado artículo del profesor de la universidad de California Alejandro A. Vallega: «Hacia la lectura en el cine. Sobre el sentido político del cine como obra de arte en Walter Benjamin e Hiroshima, mon amour», *Sileno*, nº 18, Junio 2005, págs. 7-15.

[12] Aguirre, Margarita, op. cit. pág. 135. Se trata de una entrevista concedida al diario *El Siglo* y fue publicada en 1943.

Neruda está en guerra, pero España ya está «pacificada». Quizás, el interés de los escritores españoles más destacados por alejar la política de la cultura tenga que ver con aquellas teorías que apuntan no sólo a la «imagen exterior» sino también a la «convivencia interior». Es decir, puesto que los verdaderos vencedores de la Guerra Civil habían sido los intereses de la clase media burguesa (para los que la masacre habría sido considerada como un «mal necesario»), ahora se trataría, cuanto antes, de volver a la «normalidad»[13] y son los falangistas los primeros que intentan desterrar de la producción cultural (sobre todo de la poesía) lo manifiestamente propagandístico en pro de esa «normalidad».

Esto por un lado. Pero, por otro, resulta evidente que la historia «interna» seguía siendo muy tortuosa en las España de los 50 y, por eso, se hace necesaria la pregunta acerca de cómo pudo llegar a ser el *Canto Personal* un acto de propaganda política. La primera razón parte del concepto de la «Hispanidad». Pero «Hispanidad» entendida no como algo imposible: el dominio político de España sobre los territorios hispanohablantes de América del Sur, sino como un concepto global que, a modo de *volk-geist*, invadiese todo de «raíces comunes» y de «pueblo común».

En la primera edición del *Canto Personal*, justo después del prólogo de Ridruejo, Leopoldo Panero relata cómo fue el viaje que, en 1949, Antonio de Zubiarre, Luis Rosales, Agustín de Foxá y él mismo, cuatro poetas españoles, hicieron por América. Era un viaje oficial, de poetas oficiales, que sufrieron todo tipo de proclamas y manifiestos que pretendían su expulsión de allí donde iban recalando. A pesar de esto hay algo que destaca Panero de aquel viaje (al que Vivanco no quiso ir), algo que nunca olvidará: *la amistad que encontramos, las raíces que encontramos: nuestra propia sed*[14]. Se trata, en primer lugar, de una cuestión de raíces. Quizás por eso mismo también el *Canto Personal* fue publicado en el organismo al que Panero estaba ligado: el Institu-

---

[13] Vid. el estudio de Jordi Gracia sobre la pervivencia del «pensamiento liberal» bajo el franquismo. Gracia, Jordi: *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004.

[14] Panero, Leopoldo: *Canto Personal. Carta perdida a Pablo Neruda*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1953, pág. 20.

to de Cultura Hispánica, en cuyo sello distintivo puede leerse un revelador *pluribus unum*. Además la colección en la que apareció el libro de Panero se llamaba «*La encina y el mar*», y tenía como subtítulo «*Prosa de España y América*», con lo que publicar ahí unos versos en tercetos debía ser un empeño claro, una intencionalidad clara de presentar el canto lo más cercano posible al ámbito hispanoamericano, obviamente el más «contagiado» por la obra de Neruda.

Como es lógico, ese interés por lo hispánico, aunque fuera en clave de «raíces» y no de dominio militar o político, imperial, era una de las preocupaciones básicas de Falange y uno de los símbolos más evidentes del oficialismo franquista. Con esto no resultaba difícil que el libro fuese deseado por los organismos públicos como elemento de propaganda, pero no sólo por «raíces» sino porque el binomio «Falangismo igual a Hispanidad» permitía a los falangistas asentarse en el primer plano de un escenario que tendía a oscurecerlos. Y aún más cuando se trataba de una respuesta a uno de los escritores comunistas más afamados: Pablo Neruda. Desde el final de la II Guerra Mundial es el anticomunismo del Régimen lo que alarga, en parte, la existencia de la dictadura, con lo que la oportunidad de publicitar el libro de Panero con un premio «18 de julio» no podía ser desaprovechada. Es precisamente este simbolismo del pasado de la Guerra Civil lo que nos da la tercera clave para entender cómo el *Canto Personal* se convirtió en un libro político: Falange hacía tiempo que había perdido peso en las instituciones gubernamentales, pero su referencia cultural, desde la guerra, y sus figuras claves, como José Antonio Primo de Rivera, eran fundamentales en el boato oficial. La admiración de Panero por Primo de Rivera y sus versos explícitos de exaltación de su figura no podían pasar desapercibidos a los políticos de Franco. Es comprensible, pues, que un Ministro Secretario General del Movimiento como Raimundo Fernández Cuesta pudiera hablar con orgullo de unos versos como los de Panero.

Pero que se intentase tirar de la cuerda hacia lo político no tiene nada que ver con que fuera la de Panero una intención política. La controversia, en el mundo poético de la posguerra española, fue algo más complicada que todo esto. En el prólogo que

Dionisio Ridruejo escribió al *Canto* se podía ver ya, prefigurado, antes de comenzar la lectura de los versos de Panero, el conflicto:

De su Dios y de su patria y estirpe Pablo Neruda puede no ser más que un enemigo pasado de odio. Pero Judas, lo es de la misma poesía. Y ésta es la razón por la que Leopoldo Panero no le opone, desde este río de tercetos, solamente su fidelidad de español a carta cabal y de cristiano viejo sin temores, sino una poesía y, más aún, una poética. Así, no tanto por oposición cuanto por restitución, levanta, frente al «Canto General», el «Canto Personal»[15]

Neruda: enemigo de su dios, su patria y su estirpe. Panero: poeta. Lo que opone Panero a Neruda, pues, es una poética, un modo muy concreto de entender lo que la poesía es. En resumen:

Leopoldo Panero no hace esa cosa llamada Poesía pura, como no hace esa cosa llamada poesía social. La primera es el intento de despojar la realidad humana de sus dimensiones más vastas y comunales, que, naturalmente, desbordan el límite del intimismo. La segunda es la tentativa de convertir la poesía en mero instrumento de captación ideológica. La poesía es poesía y sirve al hombre entero y a sus empresas históricas y a sus esperanzas trascendentes y a su compasiva solidaridad; pero desde el centro sincero de su vivencia personal. El poeta no debe ser sustituido por sus temas. Se canta a la patria y a Dios y a los obreros, cuando se los está siendo y palpitando, en las entrañas, como verdades, como realidades, como convivencias. Lo otro es poesía a sueldo: a jornal de odio o de vanidad o de codicia. Leopoldo Panero hace, simplemente, poesía humana, porque se paga a sí misma[16]

Una poesía sin «realidad interna» o una poesía instrumentalizada por alguna «realidad externa» están fuera del arco poético del *Canto Personal.* Sólo lo personal puede ser verdadero y válido. Ante todo, Panero levanta *una poética frente a una retórica*[17],

---

[15] *Idem*, pág. 11.
[16] *Idem* pág. 12.
[17] *Idem* pág. 12.

escribe *desde su total experiencia de hombre*[18]. Lo «circunstancial» queda salvado en esta magia poética. Añade Ridruejo:

Leopoldo Panero ha puesto su vida en este poema: una vida de hombre, es decir, una vida para cualquier hombre; pero no ha desteñido de ella las circunstancias sustanciales de su humanidad: la española y la cristiana[19]

Por eso, desde la poética, es imposible que el *Canto Personal* sea un poema político, como de hecho lo fue. Es más, Ridruejo necesita explicitar algo:

Nosotros no somos hombres de ideologías, sino de creencias y de realidades, que son cosas de la vida. Las ideologías se anudan a la garganta y no dejan cantar: asfixian y sustituyen con mentira[20]

Pese a todo, las marcas que llevaba inscritas el libro de Panero eran como un testamento anticipado. Demasiado empeño en resaltar lo poético esconde la sombra de la duda antipoética. Así, la cubierta del libro tiene como título «Canto Personal. Carta perdida a Pablo Neruda». Pero, curiosamente, al pasar las páginas, justo antes del comienzo del *Canto*, el título está partido en dos: en una página «Canto Personal (Poética)» y en la siguiente «Carta Perdida a Pablo Neruda». Esa «Poética», escondida en el paréntesis, responde al empeño fundamental de Panero por resaltar lo humano y lo personal frente al *Canto General* de Neruda[21].

[18] *Idem* pág. 12.
[19] *Idem* pág. 13.
[20] *Idem* págs. 14-15.
[21] A esta poética humana atienden también dos detalles más: los «Textos humanos» y el «Suplemento poético» que se sitúan justo antes y justo después de los tercetos del canto. Las citas de los «Textos humanos» hacen referencia a España y a la fe cristiana. Tanto España como la fe entrarían, para Panero, dentro de lo humano, no de lo imperial. El «Suplemento poético» incluye dos poemas (muy celebrados por la crítica) pertenecientes al libro de Panero *Escrito a cada instante*, además de una dedicatoria a los «eruditos escrupulosos» y a los «policías profesionales de la belleza». De los dos poemas, el primero, el dedicado a César Vallejo, traza dos sendas que se juntan en todo momento: la de la exalta-

Esto nos plantea entonces un problema al que nos hemos estado enfrentando desde el principio: ¿Qué es esa poética humana? Veamos los versos de Panero:

CARTA PERDIDA A PABLO NERUDA

«Sólo la poesía
hace posible la realidad.»
L.P.

Todas las musas de la poesía
(sin recordar la tempestad de Lope)
hablan en vana jerga todavía.

Cantan en ruiseñor de puro arrope
o de gran violencia innecesaria...
Permite, musa mía, que te arrope

---

ción de su figura como poeta y la de sus raíces hispanoamericanas: «indio manso hecho de raíces eternas». El segundo, el dedicado a Lorca, destaca su maestría «sin origen». Sólo despojando a Lorca de su «corteza» se puede descubrir en él lo «humano», que supera lo circunstancial y temporal. Ambos poemas merecerían un comentario aparte más detenido. ¿Por qué es necesario un «Suplemento», y además un suplemento «poético», al final de un poema? ¿Acaso es que los versos anteriores no eran lo suficientemente poéticos? Panero sabe perfectamente que, para enmarcar a España, a América y sobre todo a esa España nueva, dentro de su poética humana, se necesitan muchas explicaciones. Por eso intenta demostrar que, fuera del *Canto*, en un libro elogiado hasta el infinito por la crítica como *Escrito a cada instante*, también caben Vallejo y Lorca, España y América, también cabe el mismo modo de poetizar que en el *Canto Personal.* Obviamente también es una respuesta a Neruda, un intento de demostrar su amor por Vallejo y Lorca frente a las denuncias de Neruda contra los «de dentro». Los «eruditos escrupulosos» y los «policías profesionales de la belleza», los que podrían, por un lado, tachar el *Canto Personal* de «circunstancial» y, por otro, encorsetarlo en la retórica (pura retórica vacía e imperial) de los tercetos, tienen ante sí una difícil papeleta al ver que, lo mismo que se defiende en el *Canto* como una carta personal a un comunista como Neruda, se puede hacer en un libro tan «íntimo» como *Escrito a cada instante*.

en ropa usada, nítida, diaria;
y, cuando Dios lo quiere, milagrosa.
Y que cambie de traje en nieve varia.[22]

Son los versos iniciales del *Canto Personal*, precedidos por la cita del propio Panero. La realidad, sin la mediación de la «poesía», carece de sentido. Panero está pidiendo permiso a su musa para intentar versificar de una manera muy determinada, de un modo que ya conocemos en teoría pero no a través de la palabra poética. El vestido puede ser el de ruiseñor, de puro arrope o puro adorno. No es así como quiere hacer versos Panero. A él no le interesa el juego vacío de versificar. Pero tampoco la violencia innecesaria y gratuita, los versos sin anclaje vital de la política y la propaganda. Por el contrario, el refugio está en la ropa usada, calentada por el cuerpo vivo del ser humano, por lo diario y lo cotidiano de un ser vivo normal y corriente. Frente a la poesía pura y la poesía política, Panero se viste de ser humano, si su musa se lo permite. Tal cotidianeidad arropada –y difícilmente «nítida»– se encabalga, de inmediato, nada menos que con el «milagro»: «y, cuando Dios lo quiere, milagrosa»[23]. Su poesía cotidiana y humilde, se convierte sin embargo en «milagrosa», claro que sólo cuando Dios quiere. De modo que el sarcasmo inicial respecto a las musas celestiales, se transforma en un «milagro» cuando el cielo lo desea; lo cual deja latiendo que Panero es un «elegido» o su poesía un milagro divino –a veces–.

Es necesario reconocer que el último verso («y que cambie de traje en nieve varia») no se entiende demasiado bien, a no ser que nos remita a esta oscilación entre la «cotidianidad humilde» y el «milagro», porque la nieve (o el frío) azotaban con fuerza y cambiar de traje era muy difícil[24]. Y es que:

---

[22] *Idem*, pág. 31.
[23] Es fácil –demasiado– recordar un chiste perverso (y su relación con el inconsciente) que se puede leer repasando *La Codorniz*: «¡A Dios querer me tocará la lotería, aunque no haya comprado!». Esto es exactamente lo que nos dice Panero, pero tremendamente en serio.
[24] En realidad, sólo comparando estos versos con los finales del *Canto*, podrán cobrar un sentido claro.

Alguno escribe versos con su peso
de transmitida humanidad; y escribe
de tú, a su edad de abril, que es soto espeso.

Y hasta alguno, después, también recibe
una carta perdida y necesaria;
y gracias a eso mismo de algo vive[25]

Pero lo importante radica en defender la poesía, su palabra cotidiana o milagrosa «a Dios querer». Y ésa es la mayor respuesta de Panero: la de la palabra. Todo está en la palabra, en los versos humanos de una carta perdida, necesaria, que recibe Neruda y gracias a los cuales puede vivir de algo. Panero cree que los versos de Neruda están muertos[26].

Por supuesto, es la lucha de lo humano y vivo frente a lo material y muerto. Y a esto va unida (cómo no) la libertad. Pero ¿qué libertad? Veámoslo en torno a la *palabra*:

Al fin, Señor, cuando mi ser se abra,
cual áspera granada, grano a grano;
y con lo rojo que Tu mano labra

estrujado en mil gotas por Tu mano,
quedará mi palabra sin corteza,
y sin celda de sed mi fruto humano.

¡Con cuánta libertad está el que reza,
perdido en un rincón de mansedumbre,
desatando en el suelo su pobreza!

Él goza libertad de enhiesta cumbre,
y amplitud celestial, contra el estrecho
cautiverio de innata podredumbre[27]

---

[25] *Idem*, pág. 34.
[26] Los ripios son imperdonables en muchos de los tercetos aunque, de todos modos, la «transida humanidad» y la «edad de abril» son referencias claras a sus amigos Vivanco y Rosales.
[27] *Idem*, págs. 34-35.

Lo vemos pues claro: lo que importa es la unión «palabra-libertad-rezo-cumbre». Pero inevitablemente uno se pregunta: ¿cómo hacer poesía «humana» o crear lo real (Hegel), cómo alcanzar la palabra auténtica sólo con el hálito del rezo y sin la miseria del cuerpo? O dicho de otra manera, y literalmente: para hacer poesía, Panero se despoja de la dura corteza, del manto exterior, para que quede sólo el espíritu, que es lo único que puede conducir a la libertad. Sólo partiendo de lo más humilde, de la nimiedad de uno mismo, se puede alcanzar la amplitud. Por el contrario, lo estrecho, el cautiverio de Neruda, por contraste, supondría el partir de la corteza, el servir a intereses ajenos a su ser, lo que provoca la podredumbre de sus versos[28]. Por eso Neruda «no vive», como la poesía humana, sino que «pastorea», dirige a los que escuchan sus versos como si de ovejas se tratase y, debido a ello, se «descalabra» poéticamente[29].

En suma: o se es poeta de lo *personal* (y entonces se es poeta) o se es poeta de lo *general* (y entonces no se es poeta). La puerta de dentro y la puerta de fuera: la falsa existencia de los «dos marcos», como diría S. Zizek en algunas páginas perfectamente explícitas. Neruda, ese «cobre hueco», actúa desde la totalidad y la lejanía, desde la dirección y la mentira, desde la esclavitud de seguir y dar consignas y no desde lo íntimo, personal, humilde y verdadero. Son las razones por las que la voz del poeta chileno está «empañada» (Vid. pág. 44). Sin embargo, en medio de todo esto, queda la «nieve varia» de esos versos iniciales que no habíamos comentado. La «nieve varia» consiste en las referencias bélicas del Alcázar, las loas a la Virgen del Pilar o al mismo José Antonio Primo de Rivera, pero también en afirmaciones

---

[28] Quizás una podredumbre similar a la que señalaba Michi Panero en la película *El desencanto* al hablar de cómo su padre y sus amigos se emborrachaban, noche a noche, con el coñac más barato que se podía encontrar, el *103*. Aunque lo más trágico del film radique sin duda en el absoluto desprecio de Felicidad Blanc a propósito de la continua presencia de Luis Rosales en la casa de los Panero en Astorga: les había «robado» *hasta su luna de miel.*

[29] Se puede leer en este terceto: *«pronuncia y pastorea tus palabras / perdido en lo absoluto; que a este paso, / y a esta sombra que vas, te descalabras».* Vid. pág. 38.

como que «España es patria de los Andes» (Vid. pág. 47) o en proclamas anticomunistas como ésta:

Porque España es así (y el ruso, ruso)
hoy preferimos el retraso en Cristo
a progresar en un espejo iluso[30]

Todo forma parte de la misteriosa «nieve», así como los insultos directos contra Neruda. De todos modos lo que condenará al *Canto* es, también, la unión de la poética de Panero con su política. No se trata sólo de que la «nieve» roce los versos de Panero sino de que la misma «unidad» que demuestra Panero al expresar la realidad a través de su ser (con ayuda de Dios), es la «unidad» de España –ya no existirían «dos Españas», o varias– en los versos del *Canto Personal* y en pleno sentido «joseantoniano» (con ecos del castellanismo noventayochista, obviamente):

Pecas contra ti mismo cuando pecas,
y el aura milagrosa se evapora
de tus ramas, que gimen como huecas.

En todo sufrimiento está el que llora
y el que a ciegas se funde en su alegría
al mismo tiempo y en la misma hora.

Porque en eso consiste la agonía
(mi historia personal es testimonio),
y en eso, la Unidad de España y mía.

La irrenunciable sed de José Antonio
era sed de unidad, porque en Castilla,
la unidad en la sed es patrimonio.

Ahora estamos creciendo su semilla,
cicatrizando el suelo con ovejas
y naranjas injertas de mejilla;

---

30 *Idem*, pág. 49.

ahora estamos (estamos, si nos dejas)
como este manantial que balbuceo,
cavado por mi sed de auroras viejas[31]

El fluido manantial que balbucea Panero se opone al «Pecas contra ti mismo cuando pecas» de Neruda, que disocia lo personal y canta desde lo hueco de lo general, olvida el corazón y canta desde el hielo. Es definitivo: el río falangista frente al hielo de Neruda. Con un último detalle más: Panero aspira a cambiar el sino de Neruda y devolver al poeta chileno al «buen camino»[32]. Así, las aguas vivas de los poetas verdaderos:

los algo siempre locos que abandera
la esperanza: los ríos falangistas,
alegres como el agua en la pradera

aspiran a incorporar, con el deshielo, el hielo de Neruda a sus aguas puras y humanas:

Te escribo con mi fuerza de deshielo
como una lavandera cuando lava
sus palabras de espuma contra el suelo.

Todo lo que en la mano no se acaba
(lo mismo que la música diurna)
traspasa el corazón.
Así te amaba.

Así amaba a Neruda en el único «cuarteto» de todo el libro, dedicado al amor y al deseo de que la fuerza de los versos del

[31] *Idem*, págs. 78-79. Imagino que las «auroras viejas» nos remiten a aquellas «auroras nuevas» que prometían los himnos y los discursos falangistas.

[32] Por esta razón nos cuenta Ridruejo, en el prólogo, que el *Canto* de Panero es un libro de afirmación. Se podría afirmar también que es un libro de *confesor* llamando a la oveja descarriada. Puede resultar penoso, pero ése es el sentido último del *Canto Personal*: si tú eres oveja del rebaño poético ¿por qué no vuelves a tu verdadero rebaño? La pregunta obligada sería: ¿quién pastorea a quién?

Canto Personal deshiele al equivocado Neruda, al que Panero había conocido en los años 30.

Sólo queda ya poner fin al viaje:

¡Permite, musa mía, que mi traje
de nítida verdad, y cada día,
cuelgue en la seca percha del viaje;

y me desnude hasta el dolor, o ría,
(igual que Lope) en mis palabras canas,
con la misma oración que ayer tenía

y que brota otra vez por las mañanas![33]

Panero ha necesitado vestirse de verdad para responder a Neruda, cavando su propia fosa poética precisamente cuando defendía a la «poesía» verdadera. Su intención era la de descansar del viaje, desnudándose, para ser, simplemente, ese río poético (y falangista) y no tener que responder a ataques, pero eso ya no será posible. La tranquilidad que Panero anhela no podrá tenerla jamás. Pero, ¿qué se oculta entre el agua y el hielo? La nieve varia. Ahora comprendemos el significado de los primeros versos del *Canto*, sobre todo éste: «y que cambie de traje en nieve varia». Ahora comprendemos que la nieve que tuvo que vestir Panero nunca dejará su cuerpo al desnudo, sino que lo vestirá para siempre con el manto que él, persistentemente, ha intentado combatir: el del hielo de Neruda. Luchar contra el hielo de Neruda, responderle, le ha costado a Leopoldo Panero rozar la nieve en muchos de sus versos, aunque su deseo consistía en ese fuerte, limpio y claro río falangista, pero sobre todo río poético. Panero vence en su poética, no comete ni un solo error (político), no deja nada al azar, pero lo que no pudo controlar fue la visión de sus compañeros, que no supieron ya, en 1953, mirar con sus mismos ojos imperiales. Ellos verán siempre a Panero vestido de nieve y luchando en una guerra que los jóvenes intentaban olvidar.

---

[33] *Idem*, pág. 125.

Neruda, por el contrario, no sufre porque su poesía sea tachada de política. Para él, la relación entre lo «material» y lo «espiritual» no funciona en absoluto. Su poética es otra. Tras el estallido de la Guerra Civil, ha participado en el Congreso de Escritores Antifascistas, los «sublevados» han matado a su amigo Lorca y los nazis tienen cada vez más presencia en todas partes:

Pensé en entregarme a mi trabajo literario con más devoción y fuerza. El contacto de España me había fortificado y madurado. Las horas amargas de mi poesía debían terminar. El subjetivismo melancólico de mis «Veinte poemas de amor» o el patetismo doloroso de «Residencia en la tierra» tocaban a su fin. Me pareció ver una veta enterrada, no bajo las rocas subterráneas, sino bajo las hojas de los libros ¿Puede la poesía servir a nuestros semejantes? Ya había caminado bastante por el terreno de lo irracional y de lo negativo. Debía detenerme y buscar el camino del humanismo[34]*, desterrado de la literatura contemporánea, pero enraizado profundamente en las aspiraciones del ser humano. Comencé a trabajar en mi «Canto General»*[35]

¿Dónde está el pecado gélido de Neruda? Él siempre había estado ligado a movimientos de izquierda, desde su época de estudiante en Chile, pero, con los sucesos de la Guerra Civil Española, empieza a plantearse, por primera vez, «hacer algo» con su poesía. Sabe que tiene que «hacer algo» por el hombre. «Algo» no a la manera de Panero. Neruda no se plantea interiorizar la realidad y expresarla. Su lenguaje es otro. Neruda salta por encima de la dicotomía materia/espíritu para ir al origen, al germen mismo de la explotación, de ahí su *Canto General*:

---

[34] No deja de ser curioso que el término «humanismo» se usara –y se sigua usando– en todos los sentidos y para cualquier sentido. Entonces, sin duda, tenía «valores». Hoy no «vale» para nada. Salvo como «código de señales», acaso igual que el «código» de la escritura «realista». Pero hay que tener en cuenta que, en las «vanguardias hispánicas», la *pureza* y la *deshumanización* de Ortega fueron códigos básicos.

[35] Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido*... op. cit. pág. 196.

La idea de un poema central que agrupara las incidencias históricas, las condiciones geográficas, la vida y las luchas de nuestros pueblos, se me presentaba como una tarea urgente[36]

Y se consagró a ello, pero con una combinación un tanto peculiar:

Así podría mi poesía desparramarse como una luz radiante, venida de América, entre esos montones de hombres cargados como nadie de sufrimiento y heroísmo. Así mi poesía llegaría a confundirse con la ayuda material de América que, al recibir a los españoles, pagaba una deuda inmemorial[37]

Se trata de la misión de rescate de refugiados españoles que organizó Neruda desde París. Esa «confusión» es la que marca la poética de Neruda y la que la distingue del filtro ambiguo de Panero. Además, la acusación de «materialista» que se hace a Neruda queda en entredicho, desde la óptica de la poesía española de posguerra, con la afirmación de Neruda de que odia el realismo en la poesía: *detesto el realismo cuando se trata de la poesía*[38]. Aunque quizás lo deteste más como «escuela» que en el sentido de que elementos de la «realidad» puedan ser, en exclusiva, materia poética (pese a que damos por supuesto que todo, en la poesía, es «real», del mismo modo que en las demás formas de vida. Esto es evidente, pero no deja de ser sintomático que ya Neruda hable del «realismo» como «código» o «escuela»).

Puesto que, como hemos señalado, las burguesías franquistas (y no sólo las franquistas) se vieron obligadas a realizar difíciles piruetas poéticas para que la «realidad» estuviese incluida en el proceloso mundo de hacer versos. Por eso Neruda detecta una preferencia, en la burguesía, por lo sublime. Este «equilibrio/desequilibrio» será uno de los principales problemas teóricos de nuestra poesía social pero, para Neruda, la solución es sencilla: él no contempla las piruetas burguesas, sino que ataca a su base más obvia:

---

36 *Idem*, pág. 197.
37 *Idem*, pág. 198.
38 *Idem*, pág. 403.

Quieren obligar a los creadores a no tratar sino temas sublimes. Pero se equivocan. Haremos poesía hasta con las cosas más despreciadas por los maestros del buen gusto[39].

La burguesía exige una poesía más y más aislada de la realidad. El poeta que sabe llamar al pan pan y al vino vino es peligroso para el agonizante capitalismo[40]

Parecería, pues, que la poesía social española de posguerra y el no aislamiento de Neruda se podrían dar la mano en este momento, pero no es así. Nuestra poesía social está condicionada por ese concepto poético que nada entre lo espiritual y lo material, tanto en la «comunicación» como en el «conocimiento». Neruda no tiene ese problema:

Mi poesía no rechazó nada de lo que pudo traer en su caudal; aceptó la pasión, desarrolló el misterio, y se abrió paso entre los corazones del pueblo.

Me tocó padecer y luchar, amar y cantar; me tocaron en el reparto del mundo, el triunfo y la derrota, probé el gusto del pan y de la sangre ¿Qué más quiere un poeta? Y todas las alternativas, desde el llanto hasta los besos, desde la soledad hasta el pueblo, perviven en mi poesía, actúan en ella, porque he vivido para mi poesía, y mi poesía ha sustentado mis luchas[41]

Y así fue efectivamente, incluso –como es sabido– cambió su nombre oficial, Neftalí Reyes, por su nombre poético. Quizás sea ésta la razón por la que la carta de Panero es una *carta perdida* (como en la polémica entre Lacan y Derrida acerca de si las cartas/deseos del inconsciente llegan o no a su destino), porque los dos poetas hablaban lenguajes diferentes. Panero no consiguió comunicarse con Neruda, pero tampoco con sus «defendidos». La esposa de Panero, Felicidad Blanc, esa bella mujer del

---

[39] Es, evidentemente, la clave de las fabulosas *Odas elementales* de Neruda.

[40] *Idem*, pág. 406. Lo de «agonizante» sí que suena a una macabra broma moscovita. Pero era algo en lo que se creía en aquellos tiempos, en la miseria latioamericana.

[41] *Idem*, págs. 241-242.

pelo plateado de *El desencanto*, en sus memorias[42], hablaba así del *Canto Personal* y de lo que supuso para Panero:

> *Libro polémico, muy difícil de interpretar, no sirvió más que para colocarle en una situación desairada y ambigua, atacado por todos los flancos. Incluso por alguno de los mismos a quienes ha tratado de defender. Recuerdo una escena violenta con Dámaso Alonso, en que éste le pregunta qué ha ganado con el libro: por la ira de Leopoldo y su respuesta dura, comprendí el sentido de la pregunta*[43].
>
> *Nunca me habló de ese libro, ni de las desilusiones que la amistad le diera con ese motivo. Pero creo que contribuyó a amargar los últimos años de Leopoldo, convirtiéndole en cierta medida en un ser diferente. El alcohol ya no le produce alegría, sino violencia la mayoría de las veces*[44]

Ese alcohol que ya no le producía alegría fue lo que lo llevó a la muerte, en accidente de tráfico, pocos años después.

Pero volvamos a nuestro hilo. Sin la actuación del ámbito privado no se entiende el *Canto Personal*. Lo curioso del caso es que la respuesta a la «política» del *Canto General* sea a través de lo personal, pero en unos versos tildados de políticos. Neruda tenía razón al señalar los problemas de la burguesía idealista con la realidad. A pesar de esto, comprender esos «problemas» es algo absolutamente necesario para desentrañar los misterios poéticos que rodean tanto al poeta chileno como a los poetas españoles de posguerra. Panero parte de lo que se ha creado tras la Guerra Civil, e intenta llorarlo, pero mejorarlo también. Panero vive esa vida de la reconstrucción de la posguerra de España y se mueve en esa sociedad burguesa que se apresta a incorporarse, irremediablemente, al capitalismo mundial, sobre todo a partir de 1945. Esa reconstrucción y esa relación entre el yo y la realidad pretenderá

---

42 Blanc, Felicidad: *Espejo de sombras*, Barcelona, Argos, 1977.

43 Ya lo hemos indicado: Dámaso hubiera preferido el silencio. El *¿qué has ganado?* tiene una ambigüedad que estremece, pues Dámaso era uno de los «atacados» por Neruda.

44 Blanc, Felicidad, op. cit. págs. 196-197.

siempre asumir *lo que hay* y vivir la vida que se respira sin la posibilidad de aspirar a algo diferente[45].

Neruda, por su parte, intenta pensar «antes» de que todo eso haya ocurrido. Intenta volver a reconstruir la historia en su *Canto General* y crear otra sociedad distinta a la burguesa. Por eso rechaza la dicotomía materia/espíritu (en tanto que cuestiones sustantivas), porque él sí respira otro aire y aspira a vivir en otro mundo. Es otro lenguaje totalmente diferente[46].

Lo «diferente», en España, está sepultado en las fosas que cavó la Guerra Civil y que la represión post-bélica siguió cavando. A pesar de este hecho hay mucho que matizar entre la «rehumanización» y la «poesía social. La siguiente generación, la de los poetas sociales, seguirá absolutamente marcada por ese «realismo intimista» pasado por lo personal, al que se le añadiría la dimensión histórica y social de la poesía[47]. Pero precisamente por eso el libro de Panero llegó tarde a la poesía española. Y por eso también le provocó tantos problemas dentro de un espacio –el del fascismo español– que ya se había mostrado, no como un «idealismo personal», sino como una mascarada trágica (subjetiva y objetiva) del Imperialismo internacional. El «desencanto» final de Panero –como el de su mujer y el de los hijos– resultó tan dramáticamente desgraciado como la muerte de Neruda en Isla Negra a los pocos días del golpe asesino de Pinochet en Chile. Una vez más, las guerras literarias se demostraron inútiles ante la «otra» realidad ©

---

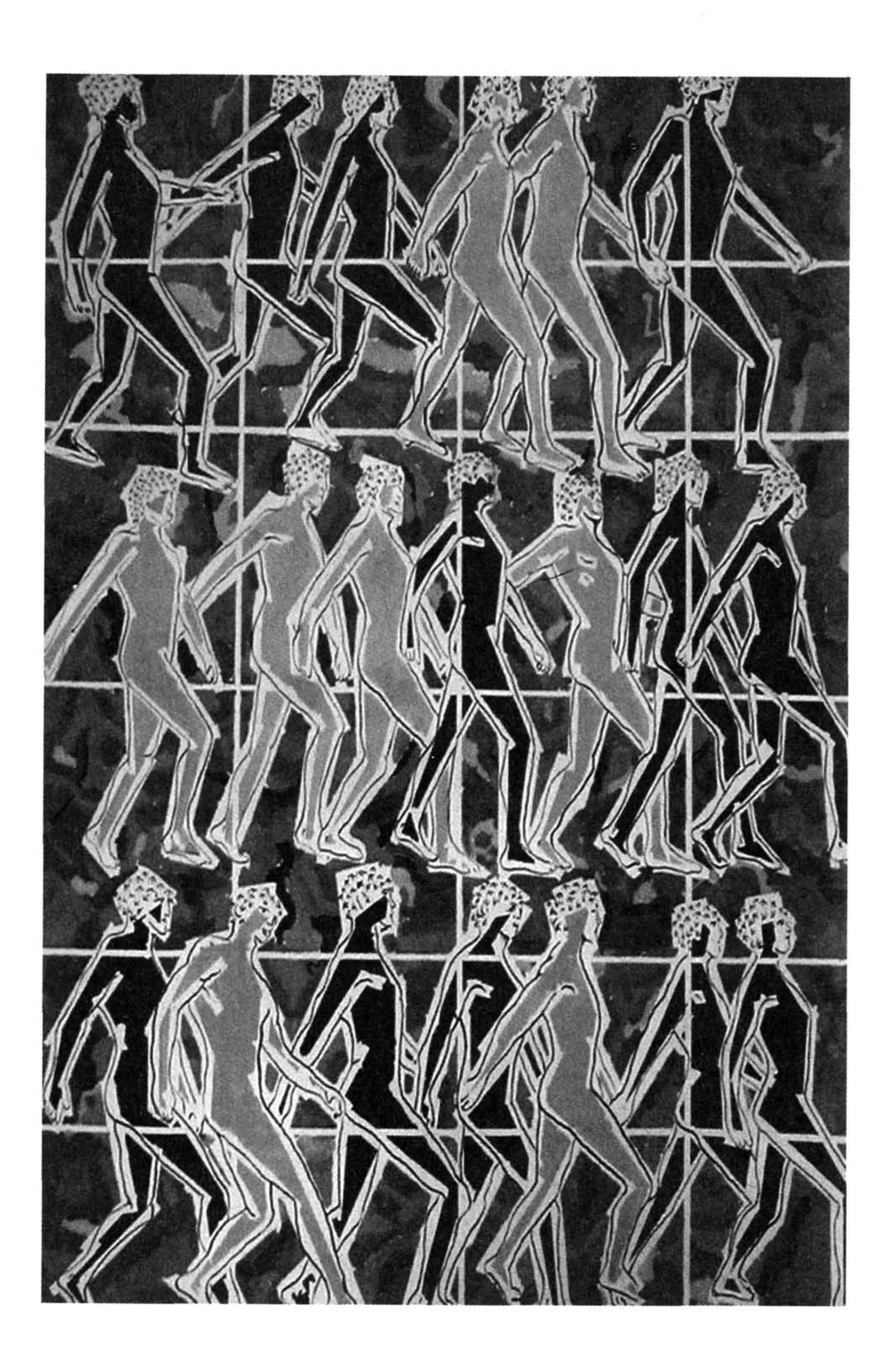
[45] Como es lógico, utilizamos la contraposición entre «yo» y «realidad» como un mero esquema de la época y sólo para entendernos. Si la literatura es siempre «real», nada más «real» o menos –según Freud– que el «yo». Ese contraste entre yo y realidad o entre literatura y realidad ya no puede utilizarlo nadie, aunque lo utilizaran Pedro Salinas y Castellet. Tenían «sus» motivos. Hoy es una contraposición inane. Más compleja resulta la contraposición materialismo (contradictorio)/idealismo (no contradictorio), pero no tenemos otra por el momento.

[46] Es obvio que la calidad poética de Neruda supone un tono mayor al que nunca llegó Panero, muy buen poeta a su vez. He tratado simplemente de acercarme a la lógica interna de la coyuntura histórica que provocó ambos «Cantos».

[47] Vid. Castellet, J. M.: *Poesia, realisme, historia*, Barcelona, Edicions 62, 1965.




Encuentro
en casa
de América



Ángel González: «Mi biografía está en mis poemas»

Ana Solanes

EL POETA ÁNGEL GONZÁLEZ MURIÓ EN MADRID, A LOS 82 AÑOS, EN EL PASADO MES DE ENERO. ESTA ENTREVISTA FUE UNA DE LAS ÚLTIMAS QUE CONCEDIÓ, POCOS DÍAS ANTES DE FALLECER.

La cita era en la plaza de San Juan de la Cruz y en la Kontiki, el bar madrileño, situado junto a su casa, al que Ángel González acudía a diario a comer, poco –por lo general un sándwich mixto con huevo–, a beber buen vino, aunque no muy caro, y a tomarse un whisky con cualquiera de sus muchos amigos, siempre de la misma marca, en vaso bajo y con dos piedras de hielo rituales. Al autor de *Palabra sobre palabra* le gustaba cuidar sus costumbres hasta el punto de que, en ocasiones, hasta llegaba a ponerles nombre: cuando la copa no era la primera de la mañana sino la primera de la tarde, siempre la tomaba en el mismo momento, que había bautizado como «la hora Hemingway.» El día en que nos encontramos para hacer esta entrevista, Ángel sonreía, como siempre; pidió un cocido del que pensaba comerse cuatro o cinco garbanzos y, mientras lo traían, le hacía carantoñas a un bebé que se quedaba absorto mirándole, como con respeto, y él me explicó entonces que le gustaba a los niños porque les trataba como a personas adultas y les dejaba tranquilos. Era verdad, y creo que podría añadirse que lo era como todo lo que él decía, porque tengo la impresión de que Ángel González a veces se callaba, por el puro placer de dejar hablar a otros, y a veces cambiaba de conversación, por prudencia o por falta de maldad; pero nunca mentía.

Ese día Ángel habló más que de costumbre, o al menos más de lo que yo le oí hablar nunca, porque tener la suerte de conocerlo era también llevarse la sorpresa de descubrir cuánto disfrutaba este maestro de la palabra enmudeciendo entre amigos, con su copa y su cigarro, casi siempre en un cómodo silencio que rompía de vez en cuando con algunas frases agudas, certeras, para seguir opinando después, sobre todo, con los ojos, como escribía de él hace unos meses y en esta misma revista, Luis García Montero. Si en una de esas reuniones alguien no hubiera sabido que el joven anciano que estaba allí sentado en silencio era uno de los más grandes poetas españoles, seguramente hubiera pensado, de igual forma, que ese anciano tan joven era un sabio, y se habría quedado absorto escuchando su mirada, como los niños.

Pero ese día de invierno, el autor de *Sin esperanza, con convencimiento*, el académico, Premio Príncipe de Asturias y voz fundamental de la llamada generación del medio siglo, se prestó contento a hablar de su poesía y de su vida, de la guerra y del amor, de sus esperanzas y sus convencimientos. Aquella conversación tan sólo iba a ser una parte de la entrevista que debíamos continuar algún otro día, sin prisa, pero que, con su muerte el pasado mes de enero, se ha interrumpido, se ha llenado de verbos en pasado, ha quedado rota como tantas otras cosas, tantos planes y tantos corazones de amigos y lectores de este excepcional poeta y esa maravillosa persona que fue Ángel González. Con la ironía que lo caracterizaba, una ironía que él solía atribuir a su origen asturiano y que a veces rayaba en el humor negro, el autor de *Áspero mundo* le puso al que por desdicha va a ser su último libro de poemas, en el que trabajaba desde hace años, el título de *Nada grave*. Entonces eso aún no se sabía, y sólo se descubrió cuando su mujer, Susana Rivera, revisó el manuscrito de esa obra aún en marcha que el poeta guardaba en su ordenador; pero durante nuestra conversación sí que hablamos de los poemas nuevos que había escrito, cuando le pregunté cómo eran y cuándo pensaba publicarlos; y su respuesta fue preocupante: «Tengo algunos poemas, pero son tan pesimistas, tan negros, que no me parece que se puedan publicar... Al menos mientras yo esté aquí y tenga que dar la cara por ellos.»

Y, sin embargo, Ángel González parecía muy contento esa tarde. Estaba ilusionado porque, como cada año por esta época,

Susana iba a llegar pronto a Madrid desde Alburquerque, Nuevo México, donde es profesora; y, sobre todo, porque el proyecto, largamente acariciado por ambos, de que ella pidiese una excedencia y viniera a vivir a Madrid, en lugar de andar yendo y viniendo los dos de Estados Unidos a España y viceversa, parecía que, por fin, iba a poderse llevar a cabo. Hablar con Ángel González era hablar con un hombre enamorado, que quería de una manera incondicional a su mujer, con la que llevaba tantos años, y de eso nos reímos también esa vez, al recordar una broma que solía gastarle su amigo y compañero de generación literaria, y de muchas cosas más importantes que la literatura, José Manuel Caballero Bonald: «¡Qué disparate, Ángel! ¿Cómo se puede estar enamorado a tu edad?» Pero el caso es que lo estaba, y hasta tal punto que, al modo de las historias más románticas, la pasión de Ángel por Susana era cada día más profunda y hasta llegó más allá de la muerte, como pudimos comprobar quienes asistimos a la inhumación de sus cenizas en Oviedo, donde su amigo Luis García Montero dio lectura a un documento que el maestro había dejado escrito en el año 2000, cerrado en un sobre que sólo debía abrirse tras su muerte. Era una carta de amor a su mujer, en la que le repetía que era la persona que más quiso en el mundo, le pedía que intentase ser feliz y le enviaba, al final, «un beso muy largo, interminable.» Para que ninguno de los lugares que prefería su marido se queden del todo sin él, a la mañana siguiente del entierro multitudinario del poeta en el panteón familiar del cementerio de El Salvador –una sepultura que en nuestra charla de la Kontiki definió como «su única posesión en Asturias»–, Susana subió con algunos de los amigos más íntimos de la pareja al Naranco de Bulnes, y en un lugar predilecto de Ángel, al que solían ir a pasear y a recoger flores silvestres, una pequeña pradera que hay junto a la iglesia prerrománica de San Miguel de Lillo y a pocos metros de la de Santa María del Naranco, esparció otra parte de sus cenizas, al pie de un árbol cubierto de hiedra que, sin duda, crecerá como ningún otro de su especie.

Pero todo eso sucedería algo más tarde, en realidad muy poco después, tan cerca de aquella comida en la Kontiki, que ahora parece increíble que Ángel González ya no esté aquí, que su paso de la vida a la muerte haya sido tan veloz. Antes de eso, el autor

de *Prosemas o menos* habló para *Cuadernos Hispanoamericanos* de su vida y su obra tranquilamente, igual que si no lo estuviera acechando ninguna amenaza.

– Siempre recita, al empezar cada una de sus lecturas de poemas, uno llamado «Para que yo me llame Ángel González», que suele definir como su sintonía. Y luego tiene, a lo largo de su obra, otros poemas que incluyen su nombre y plantean dudas sobre la identidad. ¿Es un tema que le obsesiona?

– No sé muy bien el por qué, pero es cierto que siempre fue un tema sobre el que insistí. La extrañeza de mí mismo, el no saber muy bien quién soy, el tratar de aclarar mi identidad, el cómo y el para qué de nuestra presencia en este mundo...Todo eso me lleva a escribir, a lo largo de los años y en diferentes libros, poemas que tienen que ver con la identidad. Mi poesía tiene un fuerte aspecto confesional, pero no sólo en el sentido político, sino también en un ámbito privado, y ésos son también poemas testimoniales de mí mismo, una especie de autorretrato corregido a lo largo del tiempo.

– ¿La autobiografía es parte del estilo, entonces? Quizás eso explique por qué José Agustín Goytisolo y usted son los dos poetas más amargos de la generación del 50: a fin de cuentas, son los dos que sufrieron el drama de la guerra civil más de cerca, más en la propia piel, puesto que él perdió a su madre y usted a uno de sus hermanos.

– Bueno, sí, es verdad que el resto de poetas de la generación del 50 tuvo una infancia durante la Guerra Civil podríamos decir que incluso amable, porque pertenecían a familias de la burguesía que estaban muy en contra de lo que estaba pasando en la España de entonces. Eso lo dijo en más de una ocasión Jaime Gil de Biedma, que recordaba aquel tiempo como un largo periodo de vacaciones y ocio, con lo que, si lo piensas bien, quizá tiene más mérito que luego tomase conciencia de quién era quién y se convirtiese en un hombre de izquierdas que, como tantos otros, tuvo

---

«Mi poesía tiene un fuerte aspecto confesional, pero no sólo en el sentido político, sino también en un ámbito privado»

que serlo contra su cuna, por decirlo de algún modo. El caso de José Agustín es cierto que condiciona su poesía y para bien, aunque sea a partir de una desgracia, porque su libro *Palabras para Julia*, que yo creo que, junto con *Salmos al viento*, es lo mejor que escribió, parte de la muerte de su madre en el bombardeo en Barcelona. Pero, aparte de eso, creo que soy el único de toda la Generación del 50 cuya familia estaba abiertamente en el bando de los perdedores y eso también influye en que se note más en mí que en otros poetas el impacto de la Guerra Civil. Por otra parte, los niños viven las guerras más como una aventura que como un drama. Me refiero, naturalmente, sólo a un tanto por ciento de las guerras, no a los bombardeos, los crímenes, las cárceles...; a la experiencia tan a destiempo de la muerte y del dolor, porque eso es terrible; pero sí a la emoción del peligro, el desorden en los hábitos, los cambios urgentes de casa, las carreras a los refugios antiaéreos, las habitaciones a oscuras o iluminadas con velas... Todo eso, para un niño es un juego.

– *Pero, volviendo al tema de su pertenencia a una familia de perdedores de la Guerra Civil y a la influencia que eso pudo tener en la dirección que siguió su obra, ¿realmente cree que, en el fondo, tiene más merito que autores como Gil de Biedma se hicieran poetas comprometidos o, al menos, ciudadanos de izquierdas, lo que entonces significaba ser enemigos del Régimen?*

– Bueno, no creo que eso pueda medirse así, más mérito, menos mérito... Y el origen de un escritor no siempre tiene una relación tan directa con el contenido de su obra. A veces eso ocurre y a veces no. Pero, claro, sí es cierto que muchos escritores, más que dar un giro político respecto a la ideología de sus familias, lo que hicieron fue tomar conciencia del horror de la dictadura y ser contrarios a ella por razones, entre otras cosas, puramente éticas. Jaime Gil de Biedma lo explicaba de forma muy sincera y también gráfica: «Mis ideas cambiaron mucho tiempo después de que hubiera en España un millón de muertos...»

«Creo que soy el único de toda la Generación del 50 cuya familia estaba abiertamente en el bando de los perdedores»

– *¿Qué es más exacto a la hora de definir su poesía: decir que son poemas políticos o sociales?*

– Pues las dos cosas, creo yo. Hay algunos poemas como el «Discurso a los jóvenes» que son claramente políticos, en ese caso concreto porque está escrito como la caricatura de un discurso político de la época, un discurso que podría ser del propio Franco. Y otros poemas son, efectivamente, más sociales, aunque en aquel momento una cosa iba bastante cosida a la otra, porque denunciar o simplemente describir la miseria de aquel país horrible era en sí mismo un acto de rebelión política: no olvides que el Régimen de Franco intentaba dar una imagen triunfal de España, hacer ver que el país había sido librado de sus enemigos, se recuperaba a marchas forzadas del desastre de la guerra y pronto ocuparía un lugar entre las naciones más prósperas del mundo. Hacer ver la involución espantosa que sufríamos ya era subversivo; contar la mala vida de la gente, dar testimonio del hambre que se pasaba, la injusticia que gobernaba el país o sencillamente la tristeza que lo oscurecía todo, era un acto de insubordinación.

– *¿Cuándo comenzó su relación con el Partido Comunista? Ahí sí que se volvió usted subversivo, porque llegó a tener oculto en su casa a uno de los enemigos públicos del franquismo, el escritor, y futuro ministro de Cultura socialista, Jorge Semprún, al que conocían con el alias de Federico Sánchez. Debió pasar muchísimo miedo, en aquellas circunstancias.*

– Yo empiezo relativamente pronto a relacionarme con el Partido Comunista. Fue a través de Juan García Hortelano que ya estaba muy metido en el PCE, y se podría decir que la cosa vino dada y que uno tenía la impresión de ocupar su sitio de manera natural. Por supuesto que también había muchas personas, y entre ellas muchos escritores, que preferían no buscarse problemas o que no tenían tampoco un interés político; o no se entregaban a ideologías y siglas concretas; o no querían dar el paso que va de la reflexión a la acción, que entonces era un paso que podía llevarte

---

«Denunciar o describir la miseria de aquel país horrible era en sí mismo un acto de rebelión política»

fácilmente a la cárcel y dejarte allí diez o quince años. Y los que dábamos ese paso de una u otra manera, por supuesto que teníamos miedo, pero en fin, qué le íbamos a hacer, además del miedo teníamos la convicción moral de que había que cumplir.

– *¿Y lo de Jorge Semprún?¿Cómo llegó a su casa de Madrid, que es la misma en la que aún vive, en la plaza de San Juan de la Cruz?*

– La historia de Federico Sánchez refugiado en mi casa empezó un día en que me vino a ver el novelista Armando López Salinas, que por aquel entonces era algo así como el enlace entre los intelectuales y el partido, quien los captaba, hablaba con ellos, les daba instrucciones o consignas, les contaba cuál era la dirección que marcaba desde el exilio la dirección del PCE. Armando siempre nos venía a ver a Juan García Hortelano y a mí al trabajo, al Ministerio de Obras Públicas y si te soy sincero, tengo que confesar que nos llevábamos un serio disgusto y nos echábamos a temblar cada vez que iba allí de visita, porque siempre era para pedirnos algo que resultaba, en algún aspecto, peligroso. En esa ocasión de la que hablamos, nada más llegar dijo que sólo me quería ver a mí, cosa que me extrañó, porque siempre nos llamaba a los dos a la vez, y sin andarse por las ramas me pidió que tuviera en casa a Federico Sánchez, porque los habituales refugios que él usaba en España cuando entraba de incógnito desde Francia, estaban muy vigilados por la policía y le parecía que mi casa, al ser una casa de funcionarios de Obras Públicas, era un lugar seguro. Y bueno, no tuve más remedio que decir que sí, temblándome las piernas mientras lo decía, porque aquello sí que era realmente arriesgado. Imagínate, si todo era tan peligroso que Semprún contaba que una vez estuvo a punto de delatarlo su ignorancia del fútbol, que no le interesaba en absoluto, porque estando en un bar, alguien dijo algo del Real Madrid y de Alfredo Di Stéfano, ni más ni menos, y él, que se estaba haciendo pasar por una persona normal, que vivía y trabajaba en Madrid, preguntó: «¿Di Stéfano?

«La historia de Federico Sánchez refugiado en mi casa empezó un día en que me vino a ver el novelista Armando López Salinas»

¿Y quién es ese Di Stéfano?» Si le llegan a coger en mi casa, estoy seguro de que a mí me caen veinte años de cárcel.

– *¿Es cierta la leyenda de que un policía secreto con quien solía charlar en el Ministerio de Obras Públicas cada mañana pudo haberle avisado de que iban a por Semprún, que sabían que estaba en Madrid y casi lo tenían localizado?*

– Es cierto que me lo dijo, pero no creo que fuera para avisarme. Era un personaje extraño, pariente de mi jefe, que venía cada mañana a mi oficina a leer los periódicos y a pasar un rato charlando conmigo, puesto que ninguno de los dos teníamos nada que hacer. Era policía, efectivamente, pero por lo general estaba destinado más bien a asuntos administrativos, ocupándose de los informes sobre extranjeros, y asuntos de ese tipo. Pero cuando había alguna crisis política, o necesitaban refuerzos, lo pasaban a la Brigada Político-Social. Y es cierto que una mañana, estando Semprún oculto en mi casa, vino y me dijo: «Bueno, ahora estoy otra vez adscrito a la Brigada Político-Social porque sabemos que está en España un comunista muy importante, una figura clave en el Partido Comunista y que tú no sabrás quién es, pero que le llaman Federico Sánchez, aunque ése no es su verdadero nombre, por supuesto. Sabemos que está aquí, sabemos cuándo entró y estamos seguros de que esta vez cae, porque más o menos está claro dónde puede esconderse.» Y se apoderó de mí un pánico feroz, porque me pregunté si ese hombre sabría que Federico Sánchez estaba ahí al lado, en mi piso, justo enfrente del Ministerio. En cuanto pude, fui corriendo a casa y él estaba efectivamente allí, aún no había salido. Le conté que tenía a la policía detrás y él me miró con curiosidad, pero con cierta indiferencia, y no hizo ningún comentario. Me dio la impresión de que ya sabía lo que estaba ocurriendo y de que ya le había buscado un remedio. De hecho, me tranquilizó asegurándome que en un rato irían a buscarlo en coche, y nos despedimos. Pero cuando más tarde salí de la oficina y volví a casa, me lo encontré allí delante, paseando,

---

«Si llegan a coger a Semprún en mi casa, estoy seguro de que a mí me caen veinte años de cárcel»

porque aún no habían ido a buscarle. Así que le acompañé en el paseo un rato y entonces fue cuando me contó que él estaba en el partido y en la política por razones morales, pero que en realidad lo que quería era ser escritor. Ser escritor es algo que sueña mucha gente, pero que lo consigue poca, ¿no? Pero él no iba desencaminado, porque unos meses después creo que fue cuando le dieron el premio Formentor, por *El largo viaje*; o sea, que tenía razón. Y ahí lo tienes, hasta ahora.

– *¿Y usted? ¿Cuándo y cómo sintió, por primera vez, la vocación literaria?*

– Casi todo lo que uno quiere ser en la vida, lo quiere ser por imitación: un niño que sueña ser pintor o futbolista lo hace para parecerse a un pintor o un futbolista a quienes admira, le gustaría hacer lo que ellos hacen, ver sus cuadros en los mismos museos o meter goles en los mismos estadios. Y con la literatura pasa igual. Yo empecé a leer muy pronto, y aunque la economía de mi familia no era muy buena, fui reuniendo poco a poco una modesta colección de poesía, que seguramente no llegaba ni a los veinte volúmenes, pero que yo releía una y otra vez. Ese deseo de escribir por el que me preguntas se fue formando en mí a medida que el placer que sentía como lector aumentaba. Me acuerdo, por ejemplo, de haber notado algo que no había sentido nunca, mientras leía al marqués de Santillana, de tener la impresión de que aquello era lo más hermoso que podía hacerse en la vida, aunque creo que en ese instante aún lo miraba desde fuera, como espectador, igual que uno puede ver un cuadro de Velázquez o escuchar a Mozart, con admiración y es posible que incluso con un poco de envidia, pero sin decirte: yo puedo hacer eso también, o por lo menos voy a intentarlo. Eso ocurrió más adelante, cuando empecé a leer a Juan Ramón Jiménez, a Rubén Darío, a García Lorca y el resto de los autores de la Generación del 27. En ese momento sí que pensé que me gustaría escribir, no para publicar, sino sólo como un modo de placer o de necesidad personal. Y de hecho tardé mucho en ense-

---

«Mi vocación literaria creo que empezó a manifestarse mientras leía al marqués de Santillana»

ñarle lo que hacía a alguien. Ese alguien fue mi amigo Carlos Bousoño, que ya era un poeta de cierto prestigio.

– *¿Cuál fue su reacción?*

– Pues me animó muchísimo y siempre se lo agradecí. Me dijo que lo que yo escribía le gustaba, que yo tenía una voz poética y que debía seguir trabajando. También se ofreció a enseñarle algunos de esos poemas a Vicente Aleixandre. Ese aliento de Bousoño fue muy importante y yo creo que, en gran medida, es lo que me hizo empezar a pensar en mí mismo como escritor. Tal vez influyó también el hecho de que yo estaba seguro de que Carlos no iba a engañarme, que iba a decirme sinceramente lo que pensaba de mis poemas, porque éramos amigos desde niños, jugábamos en las mismas calles de Oviedo y hasta compartíamos mi bicicleta a menudo, así que no tenía ninguna necesidad de ser hipócrita, ni de mentirme. A lo mejor si otra persona de menos confianza me dice lo mismo, yo hubiera pensado: no es cierto, lo hace sólo por pura cortesía. Pero con Bousoño no cabía ni remotamente esa posibilidad en lo personal, y además, también valía su peso en oro en lo profesional, porque él era ya un crítico muy importante, así que aquel juicio tan positivo que hizo de mis cosas tuvo para mí un valor doble y fue un respaldo tan firme que empecé a tomarme en serio como poeta.

– *Y pronto empezó a publicar y a leer en público sus poemas. Por cierto que sus recitales siempre son multitudinarios, la gente acude a oírle, le lleva sus libros para que se los dedique, y cuando va a alguna feria, es de los pocos poetas a los que se les agolpa el público en las casetas de firmas. Usted que ha vivido los tiempos de penuria cultural en que empezó a publicar, disfrutará mucho de su éxito actual.*

– Claro, por supuesto, y no sólo por lo que supone para mí, sino por lo que representa como síntoma, como señal de que ya no somos aquel país sin ganas, ni preparación, ni medios para dedicarse a leer. Las cosas han cambiado mucho, desde luego.

«El aliento de Bousoño fue muy importante y en gran medida es lo que me hizo pensar en mí mismo como escritor»

Antes, publicabas un libro de poemas y si vendías doscientos ejemplares podías darte por satisfecho. Y no había, ni por asomo, la cantidad de lecturas y actos culturales que hay ahora en cualquier ciudad, a diario. Yo recuerdo la primera lectura en público que hice en mi vida, que fue en el pueblo asturiano de Tapia de Casariego, famoso por sus mariscos, y te puedo decir lo que me pagaron por la actuación: un centollo.

– *¿Le pagaron en género? ¿Y qué hizo con su sueldo?*

– Pues qué iba a hacer: les dije que, si no les parecía mal, lo preparasen allí mismo y nos lo comíamos entre todos. Y así fue.

– *Vaya, hoy día no me imagino a un escritor compartiendo sus honorarios con los asistentes a sus conferencias...*

– Bueno, pero es que ahora los escritores, como todo el mundo, tienen que pagar hipotecas muy altas, porque como España se ha convertido en un país de propietarios... Antes, nos conformábamos con comer cada día. Y, en cualquier caso, yo tengo un montón de amigos poetas que están siempre dispuestos a gastarse lo que ganan invitándote a comer o a tomar unas copas.

– *Es que sus amigos le quieren mucho, no hacen más que hablar bien de usted. ¿Es Ángel González, en su opinión, una persona tan buena como todo el mundo dice que es?*

– No creo, no sé. Puede que tengan tan buena opinión de mí porque me conocen poco. No, en serio, yo no tengo ninguna vocación de santidad, ni nada por el estilo, pero lo que sí he intentado toda mi vida es no hacerle mal a nadie. Bastante mal les va a hacer ya el resto del mundo, además, como para que encima yo le añada leña al fuego. En cualquier caso, a mí me parece más difícil ser malvado que bueno, y sinceramente creo que si realmente hay algo de angelical en mí eso no me hace ser ninguna excepción, porque siempre he estado rodeado de gente buena, personas que te ayudan, te tratan bien, te cuidan si lo necesitas. Y aunque sin duda habrá otros a quienes, con todo el derecho del mundo, podamos gustarle menos yo o mi poesía, tampoco se han tomado

---

«En la primera lectura en público que hice en mi vida, en Tapia de Casariego, me pagaron con un centollo»

la molestia, por lo general, de atacarme a fondo, ni de perder el tiempo en desacreditarme, así que, por un lado y por el otro, he tenido suerte en eso.

– *Pero usted es un pesimista que no parece tener grandes esperanzas en el género humano. Ni siquiera ha querido tener hijos...*

– No, ésas son decisiones importantes que uno toma y yo la tomé en su momento, es verdad. Pero las razones pueden ser de muchas clases. Cada uno ve la vida a su modo y decide qué compromisos quiere adquirir y cuáles no. Aunque a mí los niños me gustan, y yo les gusto a ellos, según he comprobado. Soy un buen tío postizo, me parece.

– *¿Tiene todo eso algo que ver con su carácter nostálgico y su poca fe en el futuro?*

– Quizá sea así. He escrito muchos poemas sobre la rutina del tiempo, sobre la igualdad de muchos días, Pero también otros que tratan de salvarse de la nostalgia, porque para mí, y de acuerdo con mi propia experiencia, no es cierto que cualquier tiempo pasado fue mejor: al contrario, fue peor, muchísimo peor.

– *«Te llaman porvenir porque no vienes nunca», dice uno de sus versos.*

– Sí, pero ese verso tiene un trasfondo filosófico, pero también social y político: por una parte, la esperanza quizá es lo último que se pierde, pero a menudo es también lo más difícil de satisfacer, porque lo que suele ocurrir es que no venga nunca lo que esperamos que venga. Pero en la época en que está escrito también describe un estado de rendición colectiva, habla de los días intercambiables en los que no pasaba nada de lo que yo, entre otros muchos millones de españoles, quería que pasase: que cambiara este país y que se acabara con la dictadura.

– *¿Y ése era un deseo tan poderoso que le llevó a usted de la reflexión a la acción, a la militancia en unas ideas. En su poema «El pensador» parece regañar a los intelectuales que se quedaban dentro de los libros y fuera de la realidad.*

«No es cierto que cualquier tiempo pasado fuese mejor: al contrario, fue peor, muchísimo peor»

– Ese poema, que yo escribí un poco a tientas, sin una idea preconcebida de por dónde iba a llevarlo y, más bien, dejándome llevar, como si yo le siguiera a él en lugar de al contrario, parte de una idea creo que muy clara: que dedicarse a especulaciones teóricas e intelectuales no conduce a nada.

– *Usted ha combatido la dictadura desde la ironía, y eso hace que sus poemas tengan con frecuencia ese tipo de segundas lecturas. Ocurre en otro de los que siempre lee en sus recitales, el titulado «Inventario de lugares propicios al amor.»*

– Cuando me puse a escribir ese poema, al contrario de «El pensador», sí que tenía una idea previa, y muy definida, de lo que quería decir, y lo planteé para que fuera, más o menos, lo que resultó ser. Es un poema que tiene una lectura erótica inmediata, pero en él queda claro que, en el fondo, lo que quería era denunciar la represión, y en particular la enorme represión del amor en esa época hostil que nos tocó vivir.

– *Casi debe parecerle mentira disfrutar ahora de la libertad, después de haber sufrido tantas prohibiciones en su juventud.*

– Pues sí, pero sólo ahora, cuando lo miro de forma retrospectiva. Por aquel entonces, y aunque parezca increíble, llegué a acostumbrarme a que casi todo estuviera prohibido y lo veía casi sin extrañeza. Hombre, es que duró mucho tiempo aquello, se convirtió en una norma, lo gobernaba todo.

– *¿Dejar Oviedo para ir a vivir a Madrid era un modo de buscar horizontes más anchos, menos afixiantes?*

– Pues no sé muy bien por qué quería venirme. Por renovar el aire, o sencillamente para abrirme camino y buscarme la vida en la capital. No fue nada concreto y fue una mezcla de todo, supongo. En cualquier caso, el traslado me lo facilitó mucho mi prima Carmen, Carmina, que fue la que me financió mis primeras estancias en Madrid, la que tiró de mí y me dio ganas de cambiar de ambiente. Es verdad también que a mí me fascinó Madrid, con su vida cultural, sus tertulias en el Café Gijón a las que podías añadirte sin que nadie te dijera nada, ni te excluyese.

«Quería denunciar la represión, y en particular la enorme represión del amor en esa época hostil»

– *Un poema suyo que llama la atención es «Centro comercial», que aparte de que podría valer para esos tiempos en que tanta gente pasa tantas horas de su vida en esos lugares, tiene también una segunda lectura, porque habla del momento en que algunos españoles ya empezaban a consumir, a finales de los sesenta, y da la impresión de que aquel cierto desarrollo económico a usted no le gustaba, porque podía contribuir a que se perpetuara el Régimen. Debía tener en ese aspecto un sentimiento encontrado.*

– Ninguno en absoluto. Al contrario: yo lo tenía clarísimo. En aquellos años, cuanto peor, mejor.

– *¿Qué opina de aquellos que dicen que «contra Franco también se escribía mejor»?*

– Hay quien dice que la censura nos obligó a afilar los procedimientos poéticos, porque todo teníamos que decirlo oblicuamente, con ironía, con distancia. Hay quien dice que la censura benefició a la buena literatura en este país. Yo no lo creo. No creo que la censura beneficie nunca a nada ni a nadie.

– *¿Usted se ha censurado mucho?*

– Todos nos autocensurábamos. El gran problema de la censura es que metía un censor dentro de cada uno de nosotros. Cuando dábamos por terminado un libro, ese libro era previamente censurado por nosotros. Y de lo que se salvaba, algunas cosas colaban, pero otras no. A veces eran detalles y otras veces, mutilaciones tan definitivas que hacían imposible publicar un poema o hasta un libro completo. Por ejemplo, Jaime Gil de Biedma no llegó a un acuerdo con Fraga para publicar su poesía completa, y ese libro lo guillotinaron, aunque algunos ejemplares se salvaron y hoy son muy apreciados por los bibliófilos. Yo no sufrí tanto la censura, aunque sí es cierto que me quitaron tres o cuatro poemas de mi libro *Grado elemental*, publicado en Francia por la editorial Ruedo Ibérico, cuando los quise incluir en mi Poesía Completa.

– *¿Cómo sabía uno mismo, en aquellos años, que se había convertido en «sospechoso»?*

«Hay quien dice que la censura benefició a la buena literatura en este país. Yo no lo creo»

– Bueno, es que yo ya sabía que lo era, pero en cualquier caso, lo confirmé bruscamente cuando me quitaron el pasaporte y estuve sin él más de un año. Fue entonces cuando me enteré de que los españoles no teníamos derecho a pasaporte, que era una especie de concesión gratuita del Estado, de manera que te lo podían quitar y no tenías derecho a reclamarlo. Era como vivir en una cárcel, unos dentro de los presidios y otros fuera, pero todos enjaulados.

– *¿Y por qué se lo quitaron?*

– A mí me lo quitaron porque quise viajar a Yugoslavia, a un congreso que se celebraba en Dubrovnik al que me habían invitado, y fui a ver al General Vigón para pedirle que me diera una carta o algo que justificara mi viaje. que era puramente literario, no era político. Y Vigón me dijo «¿Está usted loco? ¡Ni se le ocurra pedir un permiso especial! Haga lo que quiera, pero no se lo aconsejo.» Y en efecto, lo pedí y la respuesta inmediata fue quitarme el pasaporte.

– *¿Cree que con la Ley de la Memoria Histórica se hace justicia, de algún modo, a las víctimas de la represión?*

– Yo creo que es importante poner las cosas en su sitio, porque todo aquello quedó muy descolocado durante la posguerra, que fue muy larga, demasiado, y creó versiones y visiones erróneas, completamente equivocadas. Y por eso yo creo que poner las cosas en su sitio está bien. Es cierto que esta ley lo hace con cierta timidez, no creo que lo ponga todo en su sitio, pero bueno, era necesaria.

– *¿Y qué es lo que falta por poner en su sitio?*

– Yo creo que no se da idea de la radicalidad de las cosas, de lo feroz que fue todo aquello. Tal vez es que se hacen ciertas concesiones a aquellos que no están de acuerdo con remover el pasado, pero, en fin...

– *¿Y cómo es posible que eso ocurra, que haya gente capaz de defender que no se dé a conocer lo que realmente pasó?*

– Tenía yo un pequeño poema que decía que lo que querría borrar alguna gente no era el pasado, sino sus huellas dactilares. Si no las suyas ya, sí las de sus papás.

«¿Memoria Histórica? Es importante poner las cosas en su sitio, porque todo aquello quedó muy descolocado»

– *Su hermano está enterrado, como tantos otros, en una fosa común. ¿Nunca ha pensado en recuperar sus restos?*

– Si mi madre viviera, seguro que querría recuperar los restos de mi hermano, pero yo no. Porque a mí encontrar un esqueleto... qué más me da. Yo no creo en la eternidad, como he dicho en algún poema, de modo que a mí qué más me da que sus huesos estén en una fosa común o en una tumba. Eso para mí no tiene valor ni importancia. No quiero enterarme de muchas cosas, no tengo la curiosidad de saber los detalles. Hubo un hombre del sitio donde mataron a mi hermano que me dijo varias veces: «Tengo que hablar contigo, te lo voy a contar todo»; y yo no quise tener esa conversación, no quise saber. Lo grave para mí es que lo mataron, y ahora, a estas alturas, lo que quede de él para mí ya no significa nada.

– *De todas formas, hablar sólo del compromiso y la poesía social es reducir su obra. También ha escrito muchos poemas amorosos, aunque esos poemas a menudo hablan más de la dificultad que del placer de una relación amorosa.*

– Bueno, hay de todo. Hay, por ejemplo, un poema que casi siempre me piden en las lecturas que hago, «Si yo fuera Dios», que es amor y nada más que eso. Hay en mi obra algunos poemas, desde luego, que hablan de la dificultad del amor, pero también hay otros que hablan de la felicidad del amor. En ese aspecto tengo que decir que sí era optimista.

– *¿Y ese optimismo tuvo razón?*

– Sí, sí, ese optimismo cristalizó en mi mujer, Susana.

– *A pesar de los poemas más tristes... Aunque a usted no le gusta nada hablar de su vida privada: sus amigos suelen decir que está lleno de reservas, que no cuenta mucho de su pasado...*

– A veces hay reproches en la relación de pareja y se ignoran muchas cosas. Pero eso me ocurre a mí y le ocurre a cualquiera, ¿no? Y con respecto a lo otro, sí que cuento, respondo cuando me preguntan sobre mi obra, mis compañeros o mi experiencia de la Guerra Civil, pero nunca de asuntos personales, de eso es verdad

---

«Si mi madre viviera, seguro que querría recuperar los restos de mi hermano, pero yo no. Yo no creo en la eternidad»

que no cuento nunca nada. Con los amigos hago algunas excepciones, no muchas.

– *¿Por eso no ha escrito sus memorias?*

– Sí que se me ocurrió escribirlas, e incluso hice algunos intentos, pero no encontré el tono. Por ejemplo, me parece que sería difícil hablar de mi infancia durante la Guerra Civil con distancia, como requiere la escritura, sin incurrir en el patetismo. Eso lo hace muy bien mi amigo Paco Taibo, que tiene un libro maravilloso que se titula *Para parar las aguas del olvido*, donde habla de nuestra infancia en Oviedo en plena Guerra Civil y encuentra un tono muy agradable, preciso, de una limpieza ejemplar, en mi opinión. Y, aparte de eso, mentiría si no reconociese que tampoco he escrito una autobiografía porque realmente no quiero hablar de mí. Ésas son historias que o encuentras el tono que encontró Taibo o, de lo contrario, si las conviertes en literatura, malo, y si no las conviertes en literatura, peor.

– *¿Es usted pudoroso?*

– Sí, soy bastante pudoroso, pero es que además todo lo que yo pudiera contar se sabe ya, está contado de muchas maneras y por muchos escritores. Y yo alguna vez me he sentido tentado y me han empujado a ello, pero he desistido de la idea.

– *Podría haber buscado ese tono en su propia poesía, donde hay muy poco patetismo.*

– Claro, en la poesía sí creo haber conseguido eso, distanciarme, hablar de las cosas más íntimas, como dices, sin patetismo. Realmente mi biografía está en mis poemas. Y está bastante clara, creo yo. ¿Para qué escribir en prosa lo que ya has escrito en verso?

– *Quién sabe si la ironía característica de una parte de su poesía no esté en el hecho de ser asturiano, como usted suele argumentar, sino que sea una salida de emergencia, un atajo que se ha buscado para no hablar a cara descubierta de ciertas cosas.*

– Bueno, la ironía, que en un principio fue un arma contra la censura, se acabó convirtiendo en una forma de reflejar la ambi-

---

«Mentiría si no reconociese que no he escrito una autobiografía porque realmente no quiero hablar de mí»

güedad de las cosas, la ambigüedad del mundo, que es así y es al revés, porque las cosas son de una forma y también de la contraria. Y eso sólo se puede dar con el escepticismo tal y como yo lo entiendo, con un fondo de ilusión o de esperanza. El mundo es ambiguo y la ironía permite reflejarlo así, porque es también ambigua.

– *Vivir sin esperanza pero con convencimiento, como manda uno de sus títulos más celebrados...*

– Primero escribí el poema y luego me di cuenta de que ahí estaba el título del libro. Sin esperanza en lo que se refiere a mi vida personal; con convencimiento en cuanto a lo que podríamos llamar el progreso de la Historia.

– *Es un libro que escribió a finales de los cincuenta.*

– Sí, en unos momentos en que yo tenía fe en la marcha de la Historia, sobre todo cuando estaba en el Partido Comunista, porque entonces pensábamos que la situación era tan mala que no cabía duda de que las cosas iban a cambiar para mejor. Pero en cambio mi vida personal estaba ya destruida. Yo entonces ya veía que lo que había soñado, pensado o idealizado, en mí no se iba a realizar. Ya no era posible realizar el sueño de tener una vida digna. No como poeta, sino como persona.

– *¿Por qué?*

– Yo mi vida ya la consideraba, en cierto modo, perdida. La Guerra Civil para mí supuso un cambio interior profundo, me llevó a la desmoralización y al descreimiento. Todo lo que me habían enseñado en casa, que en ese aspecto era un hogar de personas optimistas, se vino abajo: «Hay que portarse bien porque eso basta. No hay que esperar ninguna recompensa fuera de este mundo, sino sólo comportarse correctamente y ser honesto.» Entonces me di cuenta de que no era así, de ningún modo, y eso supuso una grave decepción e incluso una pérdida de valores morales. Yo aprendí entonces a hacer trampas, a mentir, y desde entonces nunca he dejado de hacerlo. En ocasiones, la vida te ponía cosas agradables entre las manos, pero incluso entonces uno casi sentía que ser feliz era una traición.

«En la guerra aprendí a mentir y desde entonces nunca he dejado de hacerlo»

– *Pero ¿y la felicidad personal, la que necesitaría, sin duda, para escribir tantos poemas de amor memorables?*

– La felicidad personal la sentía en muchos momentos, pero como te digo, en lo demás yo me desmoralicé por completo, perdí todos los valores morales que me habían inculcado en casa antes de la guerra y entonces me acostumbré a mentir. Desde entonces no doy casi nunca un dato verdadero de mi estatus social, por poner un ejemplo. Así que cuando me preguntan dónde vive usted, yo trato de dar una dirección falsa. Eso se me ha quedado, la costumbre de mentir y el intento continuado de tratar de aprovecharme de todos los resquicios que tuviera a mano, fueran o no moralmente lícitos. Una estrategia de supervivencia que todavía me queda.

– *En esta serie de entrevistas suelo incluir una pregunta «prestada» por otro escritor. JavierMarías, a quien entrevisté en el número anterior, quiso preguntarle sí, como lector, no ha encontrado en ocasiones en la prosa narrativa momentos de altura poética incluso mayores que en la propia poesía.*

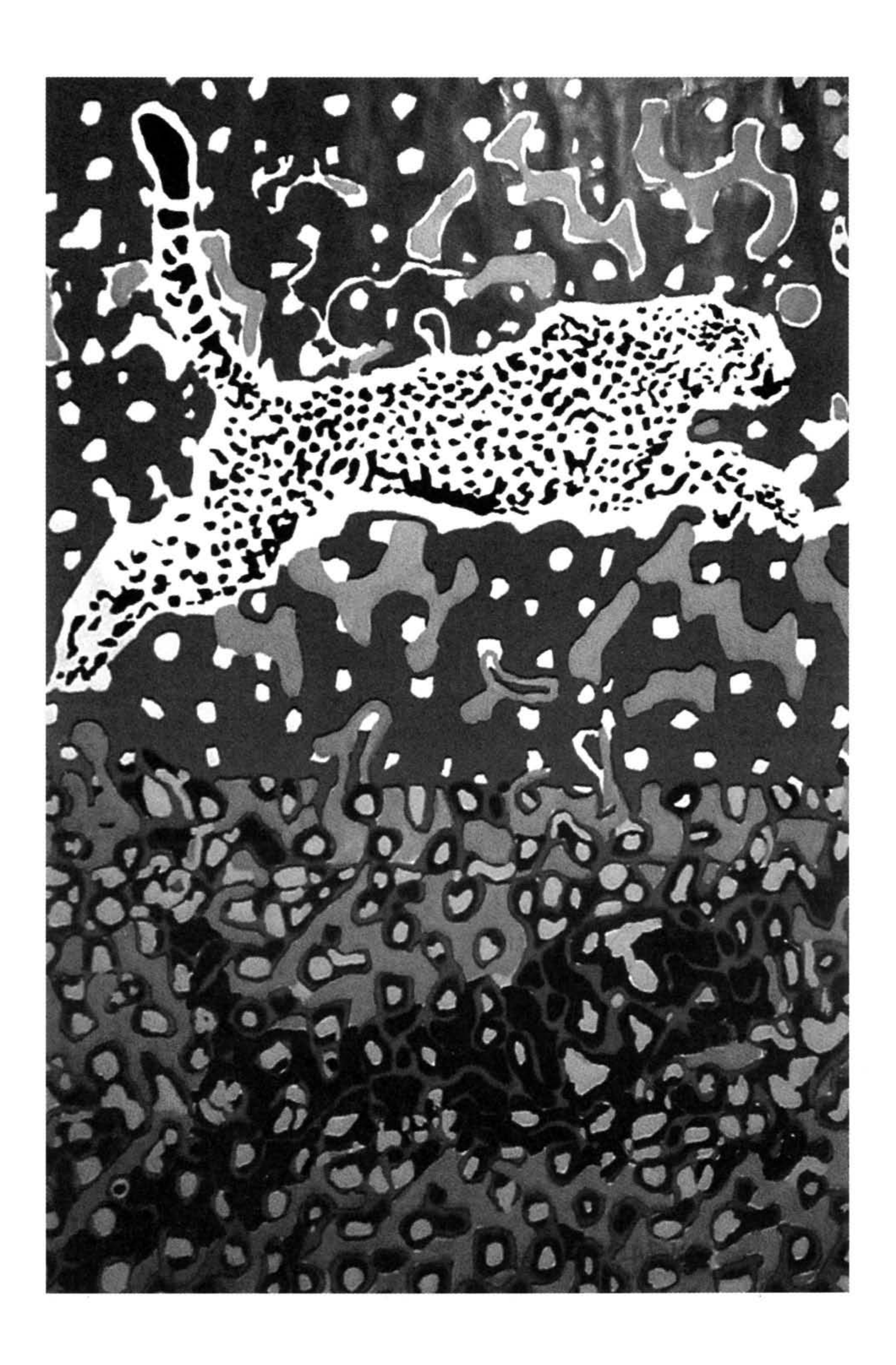
– Sí, por supuesto. De hecho, su último libro, el tercer volumen de *Tu rostro mañana*, que acabo de terminar y que me parece su mejor novela, está lleno de momentos muy poéticos.

Hasta aquí llega la grabación de aquella mañana. Cuando nos despedimos, fue para citarnos en otro momento y acabar la entrevista. Pero eso ya no fue posible. Ángel González tuvo una crisis respiratoria, muy parecida a las que había padecido en los últimos tiempos, y su mujer y algunos amigos, que habían quedado con él, como tantas veces, para cenar cerca de su casa, lo llevaron al hospital. No parecía nada grave, como dice el título del que será su libro póstumo. Pero esta vez, todos se equivocaron y el poeta cerró sus ojos –esos con los que solía opinar en silencio– para siempre. Seguramente tiene razón y a todas las preguntas que pudiera haberle hecho ya ha dado una respuesta en sus poemas.

«Me queda la costumbre de mentir y el tratar de aprovecharme de todos los resquicios que tuviera a mano»

Lo van a comprobar, ahora y en el futuro, los muchísimos admiradores de la obra de Ángel González, que sigue tan viva como siempre ©


H
Biblioteca



Muerde el silencio

José María Merino

Ramón Acín es un ciudadano del País de la Literatura: por su profesión, por el programa de «Invitación a la lectura» que creó en Aragón hace más de veinte años y que continúa dirigiendo –el proyecto de animación a leer, orientado a los jóvenes, más sólido y eficaz de cuantos se desarrollan en España– por su dedicación a la promoción de revistas y colecciones literarias, por su labor como escritor, tanto en el campo del ensayo –con textos enjundiosos sobre la situación de los libros en su situación real de «consumo»– como en otros aspectos el artículo, el dietario o la recopilación de leyendas y cuentos populares– y, sobre todo, en la narrativa de ficción, en cuyo campo acaba de aparecer *Muerde el silencio*, su última novela.

La relación de Ramón Acín con el territorio físico donde habitualmente transcurre su vida suele impregnar sus obras de imaginación. Por eso no es raro que este último libro encuadre su ficción en un espacio «el llamado Valle, a secas» que, aunque mítico, concentra muchas referencias de la montaña de Huesca y del valle de Tena, tan familiar al autor. Como se sabe, la conversión de territorios reales en míticos o literarios es antigua, pero en el siglo XX recobró mucha fuerza a través del Yoknapatawpha faulkneriano, determinante, en lengua española, de otros espacios imaginarios como el Santa María de Onetti, la Región de Juan Benet, el Macondo de García Márquez, y más recientemente el «reino» de Celama, de Luis Mateo Díez...

Un territorio mítico de la literatura acota una parcela imaginaria convirtiéndola en arquetipo, reconstruyéndola de modo que, sin perder una referencia reconocible de lo real –conductas, tramas, encuentros, pérdidas– presente también un contenido sim-

Ramón Acín: *Muerde el silencio*. Algaida. Sevilla, 2007.

bólico. Muerde el silencio narra pues una parte de la vida de ese «Valle» que, trasunto imaginario de espacios reales en las auténticas montañas oscenses, cobra sentido simbólico a través de la mirada y de la voluntad del autor.

La historia se relata tomando como motivo central el personaje de Angelina, de Casa Burrullán, –las «Casas» como células o reductos de clanes familiares, permanentes, cobran mucha fuerza en la novela– y a tal personaje se acerca el texto en cuatro momentos sucesivos a lo largo de los años. No es la primera vez que Acín utiliza un protagonista femenino para desarrollar la trama: en *Cinco mujeres en la vida de un hombre* (2003) un personaje casi setentón confesaba, evocaba, analizaba, ensoñaba, las mujeres de su vida a través de cinco episodios que iban coincidiendo con distintos tramos de esa peripecia vital –la niñez, la adolescencia, la aventura matrimonial y familiar, las brasas tardías y postreras. En *Muerde el silencio* el personaje femenino que centra principalmente la historia está contemplado también a través de cuatro momentos que le sirven al autor no solo como puntos de referencia para desarrollar el núcleo dramático, sino a modo de perspectivas, diferentes en el tiempo, para vislumbrar el Valle que constituye escenario principal a la novela.

En la primera parte, titulada *Tabula Rasa,* Angelina está vistiéndose de luto el día de la muerte de su abuelo. Esa inicial relación con el luto y con su propio cuerpo señalará uno de los aspectos más acusados de su personalidad, y desde ese momento, polarizado todo por la figura de Angelina, iremos conociendo la vida de unos cuantos habitantes del Valle, su madre, la abuela, el abuelo, el amigo del alma del abuelo, su esposa, y remontándonos en el tiempo irán apareciendo otros personajes con las historias que componen la vida, los avatares y las tragedias de cada uno, personajes de las «Casas» que conviven con Casa Burrullán, Casa Laneta, Casa Galantón, Casa Francés, Casa Templanza, Casa Codalbo...–, unos que permanecen, otros que se van, algunos que deben huir, un panorama humano a lo largo de los años que trascurren desde la guerra de Filipinas y otros sucesos, hasta la República y la Guerra Civil, pero cuando aún el valle no ha conocido lo que luego será su decadencia y agonía.

En la segunda parte de la novela, *Sursum Corda*, también Angelina sirve de motivo predominante, con ocasión de otro luto y varios años después, para centrar la trama. La decadencia del Valle podría estar simbolizada en los deseos de abandonarlo que acucian al personaje, y en esta parte la historia coral se remansa para que conozcamos principalmente ciertos aspectos de la vida de Angelina, el encuentro con el hombre que será su amor y, sobre todo, una excursión a un lugar mítico dentro del Valle, Arco Campanal, donde tendrá lugar un suceso dramático, oscuramente ejemplar de esa agonía del Valle que ya ha comenzado. En la tercera parte, Horror Vacui, Angelina regresa al Valle varios años después, también con motivo de otra muerte, conduciendo por los vericuetos de la montaña un vehículo que llevará al desenlace de la trama. El Valle despierta la melancolía de Angelina, que visita el cementerio y reconstruye ciertos episodios, tanto de su pasado personal como del pasado del propio Valle. El Epílogo, parte cuarta de la novela, es un final estilizado, misterioso, donde el personaje de Angelina se nos muestra desde cierta mirada intemporal.

En un punto de la tercera parte se nos sintetizan los últimos tiempos de la vida del Valle: «El Valle, fortín ancestral, se derrumbaba ante el suspiro de un momento. Sin ruido y sin esfuerzo./ El primer impacto vino, poco a poco, con las obras hidráulicas. Sin apenas notar la herida se fue agrandando hasta que por ella escapó la esencia del Valle. La invasión bárbara llegó silenciosa, con el amago de ayudar. Al principio, la ansiada carretera acercó la comodidad y la forma de vida de otras tierras y ciudades. Después, las obras del pantano, durante una década, acomodaron y enseñaron otras maneras de entender el trabajo y el asueto. Habituaron el Valle a la realidad del salario fijo frente a la planificación de temporada, tan dependiente del clima./ Nada como la molicie para derrumbar imperios./ El segundo impacto fue el turismo...»

La novela es la memoria condensada, narrada sin estridencias, de los últimos tiempos de ese Valle donde crecieron y tuvieron su esplendor las Casas, época que coincide con los recuerdos más lejanos de Angelina y con su propia experiencia vital, siendo ella, precisamente, una muestra del desarraigo voluntario que ha formado parte de acabamiento comunal. Y esa mirada que se hace

intemporal en la última parte de la novela tiene mucho que ver con el propio punto de vista, una voz en tercera persona focalizada en Angelina que se va manifestando de tal modo que parece pertenecer a alguno de los personajes, acaso a ella misma:

> «Hasta su muerte José, además de patriarca, había sido el hombre del familia y el timón de la Casa. Su hijo había tiempo que criaba malvas. Murió a causa de unas fiebres al ingerir queso en malas condiciones...» «...Sobrevivió meses a la desgraciada Analena y pasó a mejor vida de repente. Llevaba un tiempo como loco. La gente decía que por remordimiento. Se quedó frito de noche. Los comentarios decían que mientras dormía...» «Se comportó como el cura que era. Uno de esos que, cuando celebran, observan, primero ?cómo y quién–, y calculan, después ?en especial, cuánto– el monto final de la bandeja que acaba de pasarse en misa. Incluso se decía que Tiburcio, cuando celebraba misa, tenía un ojo en la hostia y otro en las monedas. Por eso bizqueaba.» «...Cumplidos los deberes con la Patria, Aquilino volvió al pueblo. No le convencía la vida siempre a salto de mata que llevaba. Salvo la atmósfera densa y con olor a tabaco reconcentrado del Casino, la ciudad le agobiaba. Y hasta le enfermaba. Sin embargo, vuelto al pueblo, no pudo zafarse del gusanillo de la cazalla...»

Como puede comprobarse, es una voz construida mediante frases breves, abruptas en muchas ocasiones, que crean un texto rápido, interpolado a menudo por expresiones coloquiales o por la aparición de conceptos locales –carasol, borda, tasca, lapiaz– , lo que le da una extraña singularidad bien de texto oral, bien de peculiar flujo de conciencia, muy marcado por una voluntad de concisión y economía verbal. Este tipo de texto determina que la agonía y muerte del Valle no sean narradas desde lo elegíaco ni mediante recursos más o menos poéticos, sino con una distancia, incluso irónica, que hace más patente el acabamiento que se narra:

> «El Valle, abandonado, se transformó en un dormitorio silencioso. Un dormitorio permanente para los muertos que, más olvidados cada día, se convirtieron en los únicos habitantes.

Los vivos, si acudían, lo hacían solo para sestear, cuando la canícula del verano apretaba hasta la asfixia. Las raíces estaban perdidas, ocultas entre los matorrales del olvido y, sobre todo, prisioneras bajo el moderno esplendor de las urbanizaciones. En poco más de una década, apenas quedaba nada del pasado.»

Una novela, en fin, que narra estilizadamente, integrando diversos espacios temporales, una historia personal de desarraigo y perplejidad, y otra colectiva, de agonía y consunción, sobre uno de esos espacios españoles, que, acaso por no utilizar el chantaje de las noblezas históricas y no fomentar agresivamente las particularidades, han conocido el deterioro y la extinción en plena contemporaneidad ©

Lo naciente. Pensando el acto creador

Llanos Gómez

El autor argentino Hugo Mujica ofrece a los lectores *Lo naciente. Pensando el acto creador*, donde el escritor aborda el proceso creativo, deteniéndose en el paso que separa el no ser del ser. Este instante, en torno al cual gira el libro, se revela como el acto más inicial; aquel acontecer en el que el ser humano adquiere el poder creador atribuido a los dioses o donde dios y hombre son uno, como señala Mujica en las primeras páginas a modo de prólogo: «Cada acto creador nos sitúa en ese allí que no es lugar, a la nada desde la que todo llega, a la escucha de lo que adviene buscando un nombre que le nombre en su ser. Sin duda por esto mismo que una y otra vez, en el escribir de estas páginas, me encontraba homologando el crear con el nacer, el seguir creando con el continuar naciendo... ». A estas líneas suceden las composiciones que quedan organizadas en nueve bloques, unidos por el momento naciente no sólo como cuestión temática, sino como procedimiento que liga una parte con aquélla que le precede y también con la que surgirá de ésta; una línea cuyo seguimiento describe un todo regido por un tiempo-espacio circular:

El instante, cada instante,
es su para siempre,
          su jamás y su cada hora:

todo nace de un instante pero no una vez:
                    cada instante

Hugo Mujica: *Lo naciente. Pensando el acto creador*. Editorial Pre-textos, Valencia, 2007.

En este recorrido reaparecen cuestiones como la inspiración, la escucha o el silencio presentes a lo largo de su obra, tal y como se advierte, por ejemplo, en *La palabra inicial* (1997), *Flecha en la niebla* (1997) o *Poéticas del vacío* (2002), publicadas por la editorial Trotta. Aquí, la desnudez de lo esencial determina nuevamente el ritmo y la palabra que cobra una dimensión sonora y también plástica a través de la disposición de los versos en la página, puesto que el poema queda generalmente situado en la parte inferior denotando el peso de cada término y el silencio que anuncia su aparición, como sucediera en la recopilación de su *Poesía Completa, 1983-2004*, en Seix Barral, de la que se ha impreso cuatro ediciones hasta la fecha.

Este tratamiento espacial, sobre el que el autor insiste, proporciona un lugar para el vacío y la pausa definido por la aparición del signo tipográfico que marca esta composición verbo-visual, correlato de la palabra poética. Por tanto, se produce una escritura paralela e indivisible donde *el instante naciente*, *la poesía*, *el poema* o *el poeta* son tratados en diversos planos de forma simultánea. Esta complejidad, que se presenta desprovista de todo ornamento, responde a una idéntica preocupación del poeta: *lo naciente*, que remite asimismo a la búsqueda de la palabra despojada de todo aquello que adorna y oculta: « (...) la riqueza de mi poesía consiste precisamente en haber sostenido lo poético en la desnudez de lo esencial; aparece la vida todavía desnuda y cada lector puede arroparla con su propia vida, mientras que cuanto más arropas lo que dices más queda dirigido exclusivamente a los que usan esa ropa. Se trata de mantener la vida todavía desnuda: lo esencial. Ahí somos todos iguales, después a medida que nos revestimos cada uno con su rol, según su status, según su condición nos diferenciamos más; creo que esta inmediatez cabalga en lo naciente»[1].

La indeterminación propia del momento inicial, que queda planteada en el primer bloque, es aquella que se alcanza de forma distinta tras el viaje propuesto por Mujica, que concluye con un epígrafe titulado *Lo abierto*. Si bien, esta indefinición es fruto de un proceso de desprendimientos, movimiento vital en el que con-

---

[1] Llanos Gómez: «Hugo Mujica y el acto creador» en *Espéculo*. Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid.

fluyen el silencio conquistado y la mirada que no quiere distinguir fragmentos (2007:64):

La historia del silencio son las palabras
la escucha de ese silencio es la poesía.

La distancia entre un niño y un hombre

Norma Sturniolo

La gloria de los niños en la editorial Alfaguara es la última novela que, hasta el momento, ha publicado Luis Mateo Díez (Villablino, León, en 1942). Miembro de la Real Academia Española, el escritor leonés ha sabido crear un mundo propio ajeno a las modas comerciales, ha recibido el reconocimiento de la crítica y ganado unos lectores fieles. Entre los premios que ha obtenido cabe destacar el Nacional de Literatura por *La Fuente de la Edad* (1986), y el Nacional de Narrativa por *La ruina del cielo* (2000).

Esta novela puede adscribirse a la corriente realista entendiendo esta corriente tal como el propio Luis Mateo Díez la entiende. En una entrevista con E. Bueres afirma que es errónea la consideración del realismo como estética limitadora, empequeñecedora de la visión de las cosas. Puntualiza «que el realismo es una estética que está en toda nuestra generación literaria y que además desde sus inicios –Cervantes, la picaresca– es mucho más complejo de lo que luego como movimiento decimonónico se formaliza. Está siempre nutrido de fantasías, de distorsiones, de mezclas, de contagios, de elementos oníricos... Hoy el realismo ha perdido todo tipo de connotaciones limitadoras y ahora por realidad entendemos la totalidad del consciente y del inconsciente. La realidad es todo ese caldo de cultivo en el que andamos zambullidos. Ya se puede hablar de realismo sin ningún tipo de complejos[1].

Precisamente ese es el realismo de *La gloria de los niños*, en el que, por otra parte, cabe todo lo que constituye la realidad humana donde los sueños, la imaginación y la fantasía también forman

---

Luis Mateo Díez. *La gloria de los niños*. Alfaguara, Madrid, 2008.

1 Entrevista con E. Bueres, *Revista del Centro Cultural Campoamor*, Oviedo, mayo 1988, p. 12.

parte de la trama de nuestras vidas. Como en los cuentos maravillosos –a los que esta novela homenajea– la historia que se cuenta tiene un alcance universal. A diferencia de los cuentos maravillosos, no se desarrolla en un lugar y tiempo remotos sino que ocurre en la posguerra española en un lugar del noroeste de España. Sin embargo, se nos habla de algo más genérico y por eso podría desarrollarse en Irak, Palestina, o cualquier otro país en el que la guerra deja a los niños desamparados o en países donde la pobreza es un mal endémico y los niños perdidos vagan entre escombros y desdichas.

Novela polifónica

El protagonista de la novela es un niño huérfano de la posguerra española que fácilmente se puede identificar con los niños desamparados, víctimas de las guerras pasadas y presentes Pero además de poder constituirse en símbolo de esos niños, la recreación literaria de ese protagonista infantil, desprotegido y famélico evoca a los personajes abandonados, hambrientos de los cuentos populares, esos personajes que tienen que apelar a todos sus recursos internos para sobrevivir. Y no sólo hay una evocación de los cuentos de la tradición oral sino también de los héroes dickensianos, huérfanos maltratados que se erigen en síntoma desolador de las injusticias sociales. En esta novela polifónica reconocemos asimismo los ecos de la novela picaresca. Además del tema del hambre, omnipresente en la picaresca hay aspectos de la estructura que vinculan *La gloria de los niños* a la tradición picaresca. Cabe señalar asimismo su relación con el neorrealismo italiano y muy especialmente con la película *Ladrones de bicicleta* (1948) de Vittorio de Sica. Una fotografía de archivo de esta película aparece en la cubierta del libro. En ella vemos la imagen del niño coprotagonista de *Ladrones de bicicleta*, el inolvidable Bruno del filme italiano. Precisamente, en el neorrealismo italiano, los cineastas empezaron a contar historias sobre la vida cotidiana de la posguerra y la infancia robada a tantos niños. De Sica con el guionista Zavattini ya había explorado antes de filmar *Ladrones de biciletas* el mundo de la infancia pobre y desprotegi-

da de la posguerra en el filme *El limpiabotas* (1946) donde denuncia la injusticia infligida a seres inocentes y la dura realidad de los huérfanos.

El protagonista de *La gloria de los niños* se llama Pulgar y puede relacionarse con el Pulgarcito de la tradición de los niños abandonados en el bosque que desarrolla Perrault algo más que con el de la tradición recogida por los hermanos Grimm que cuentan las aventuras del un ser tan minúsculo que, entre otras cosas, se puede introducir en la oreja de un caballo. Este Pulgar de posguerra será como el de la tradición recogida por Perrault un protector y salvador de sus hermanos, dos gemelos y una niña llamada Ninfa. Está hecho de la materia de esos personajes inocentes de los cuentos maravillosos a quienes sus padres abandonan empujados por la miseria y tienen que sobrevivir sin la protección del adulto. Hay más de una referencia al mundo de los cuentos maravillosos en la novela. Abundan cuando aparece la hermana del protagonista, Ninfa, una niña que compensa la dureza de la realidad con una desbordante fantasía y sueños delicados. Se cita a las princesas, al palacio de las Hadas, a las hadas madrinas, a los niños abandonados de los cuentos, hay alusiones a motivos del cuento de Hansel y Gretel, a la bruja, al cuento de la Princesa y el guisante y a todo ese mundo mítico y atemporal de los cuentos maravillosos que siempre auguran un final feliz que acabará con el infortunio de sus protagonistas.

La tarea del pequeño héroe

Pulgar tendrá que llevar a cabo una tarea y el proceso de su cumplimiento describe de manera simbólica el proceso de su crecimiento. Esa tarea que debe llevar a cabo no comienza después de ser abandonado en un bosque sino después de dejar el Hospital de la Misericordia, en medio de un paisaje devastado por la guerra fraticida. En el hospital verá a su padre moribundo que le da una encomienda: buscar a sus hermanos que se los repartieron entre los vecinos cuando huyeron tras los bombardeos de Larmina, un barrio del Noroeste peninsular donde vivían con su madre antes de que ella muriera abatida por una bala perdida. El niño

asumirá su tarea y en su búsqueda irá conociendo a distintos personajes. La estructura se parece a la de la novela picaresca. El pícaro va conociendo distintos amos en medio del hambre y el infortunio. Pulgar también conocerá a distintos personajes, el hambre y la desdicha. Pero si el pícaro es un antihéroe que acaba envileciéndose, Pulgar, por el contrario, lleva a cabo su tarea como los pequeños héroes de los cuentos maravillosos.

En esta novela oímos muchas voces. Algunas se presentan a través de la analepsis o sea en una rememoración de acontecimientos pasados con relación al presente narrativo sin mediación de verbos introductorios. Este es un recurso usado con cierta frecuencia así como la prolepsis o anticipación dada por el narrador en tercera persona de acontecimientos que habrían de suceder con posterioridad al presente de la historia narrada. Nos referimos a la historia que comienza con las palabras del padre y la búsqueda de Pulgar. En el último capítulo se nos cuenta en breves líneas ciertos hechos de la vida del Pulgar adulto que ya no se llama así porque ese era el nombre que correspondía al niño que fue y el narrador omite el nombre del hombre porque interesa el nombre simbólico del niño asociado al reino mítico de la infancia. En un desdoblamiento final entre hombre y niño se muestra la imposibilidad de volver a ese reino de inocencia pero algo de ese niño sigue palpitando en un lugar recóndito del adulto.

Entre las voces que acompañan al protagonista hay una que encarna un personaje llamado simbólicamente Madrina y que cumple una función propia de los personajes benefactores del héroe. Ayuda a Pulgar a confiar en su fuerza interior.

Una rica galería de personajes desfila a lo largo de ese viaje que hace Pulgar. Entre otros hay a un personaje animal, un perro que, por su conducta, casi es un humano más. De nuevo surge la asociación con el neorrealismo. El retrato de ese animal experto en las miserias de la vida puede traer a la memoria el perro que acompaña al jubilado pobre en la memorable película neorrealista *Humberto D* de Vittorio de Sica.

Hay personajes que mueven a una risa comprensiva y compasiva como es el de Rita y sus tres enamorados que nada tienen que ver con príncipes azules. Entre otros, hay que destacar el personaje de Rovira, un miserable que malvive de lo que logra

conseguir con pequeños hurtos y casi siempre acaba apaleado. La relación Pulgar-Rovira a diferencia de la del Lazarillo y el ciego con la que tiene similitud por el proceso de enseñanza-aprendizaje que se establece entre el adulto y el niño, crece en sentido positivo. Aquí no hay cabida para el odio como en la desastrosa relación entre Lazarillo y el ciego sino que, por el contrario, se crea una relación que al final tendrá algo de un amor paterno-filial. Hay un capítulo, el titulado *El llanto*, en el que interviene Rovira donde el autor conduce con maestría la narración para desencadenar la emoción del lector. A su vez, podemos interpretar que el autor rinde un homenaje al episodio final de *Ladrones de bicicletas*, esa escena en la que el padre del niño Bruno, desesperado porque no ha encontrado la bicicleta que le robaron que era el requisito indispensable para poder trabajar, intenta robar una bicicleta pero es descubierto por el gentío que lo detiene y empieza a agredirlo. Bruno rompe a llorar y su llanto desesperado conmoverá a la gente para dejar libre al padre, salvándose así de ir a la cárcel. Al final en el camino a casa Bruno cogerá la mano del padre en un maravilloso gesto consolador. En *La gloria de los niños* también el llanto de Pulgar impedirá que Rovira acabe con sus huesos en la cárcel y también se cogerán de la mano, en este caso será el maltrecho Rovira el que coja la mano de Pulgar y la mano se volverá un símbolo temporal de protección paterna. Pulgar, a su vez simbolizará el hijo bueno que restaura el reino de la bondad y la generosidad. Son ilustrativas las palabras finales de Rovira:

– *De estos hijos está hecho el honor de los padres(...)De lo que ellos pueden hacer por encima de nosotros. Del poder que tienen y el amor que jamás sabremos agradecerles*[2].

Parecería que esta conmovedora historia como los cuentos maravillosos tiene, entre otras, una función admonitoria que nos advierte de la necesidad de cuidar la infancia. En el capítulo *El bastidor*, se pone en boca de Madrina el siguiente pensamiento:

---

[2] Díez, Luis Mateo: *La gloria de los niños*, Madrid, Alfaguara, 2007, p. 157.

– *No acabo de comprender la distancia que hay entre un niño y un hombre(...)La infancia es un reino cerrado(...).Ahora tienes el poder de quienes son dueños de ese reino, luego sentirás el vacío y, en alguna ocasión la nostalgia del reino perdido y la intranquilidad del niño muerto*[3].

Bataille decía que la literatura es la infancia recuperada. Hay pues que agradecer a Luis Mateo Díez que haya escrito *La gloria de los niños,* que es literatura pura . La literatura nos ayuda a salvar la distancia entre un niño y un hombre. *La gloria de los niños* nos abre pues las puertas de ese reino auroral ©

---

[3] *Ibídem,* p. 158.

Premios Anagrama

Milagros Sánchez Arnosi

MARTIN KOHAN

La XXV edición del Premio Herralde de Novela, convocado por la editorial Anagrama, ha recaído en Martín Kohan (Buenos Aires, 1967), por su obra *Ciencias morales.* Este escritor argentino, profesor de Teoría Literaria en las universidades de Buenos Aires y de la Patagonia, ha publicado, con anterioridad, obras de diferentes géneros: ensayo, cuento y novela. En España pueden encontrarse: *Zona urbana: Ensayo de lectura sobre Walter Benjamín* (2004), editorial Trotta; *Segundos afuera* (2005) y *Museo de la Revolución* (2006), ambas en Mondadori.

Podríamos decir que la novela ganadora, además de condensar en su título dos de los aspectos del texto: por un lado, se remonta en la historia al utilizar el antiguo nombre con el que se denominaba el colegio en la primera mitad del siglo XIX y, por otro, destacar «la moralidad", motor esencial del comportamiento de los personajes, también, reflexiona sobre la enseñanza secundaria durante la dictadura militar en Argentina. El eje es el mundo académico del Colegio Nacional de Buenos Aires, durante los años 80, un centro en el que la represión durante la dictadura «tuvo una presencia particular", al ser el más prestigioso del país por haber estudiado en él la clase dirigente. Un mundo que el propio escritor vivió en su adolescencia. El punto de vista elegido será el de una preceptora, «una figura gris del engranaje represivo", a la vez que ingenua, obsesionada por hacer cumplir el reglamento a rajatabla, así como por sorprender a los alumnos infractores. Su vida se centrará en practicar un espionaje concienzudo, lo que la conduce a transgredir la normativa incursionando en un terreno

---

Ciencias morales: *Martín Kohan, Anagrama, Barcelona, 2007.*

impropio y prohibido: esconderse en los aseos masculinos. Como ha confesado Martín Kohan, en esta novela ha querido transmitir todo el peso de la opresión, a través de las soflamas patrióticas, teniendo en cuenta a unos jóvenes que viven encerrados al margen de la realidad histórica, en un contexto de dictadura militar terminal. Lo que se enseña a los alumnos no tiene que ver con el exterior, de hecho, la mayor parte de la novela transcurre en el recinto de la institución escolar, anulándose, prácticamente, todas las referencias al exterior. La dirección pretenderá preservarlos de lo que está pasando extramuros con el fin de que estos jóvenes no perciban «el clima de intolerancia y represión que invade la vida de la gente a través de la trivialidad de la vida cotidiana», sostiene el autor. El colegio con su irracional disciplina se asemeja a lo que sucede en el exterior en donde viven unos ciudadanos amordazados, atrozmente vigilados, en un clima asfixiante, claustrofóbico y crítico – recordemos que son los años en que tuvo lugar el conflicto de las Maldivas- , de ahí que el colegio se convierta en símbolo, en una expresión objetiva de la nación. Ayuda a sentir este clima la elección de un estilo pulcro, limpio, frío, contenido, una prosa, también, sometida a estricta y milimétrica vigilancia., que permite al autor profundizar en uno de los espacios que más literatura ha producido: el colegio como institución perversa. Motivo que sirve a Kohan para revisar el peso simbólico de los mitos fundacionales y desmontar los excesos cometidos durante la última dictadura argentina.

ANTONIO ORTUÑO

Finalista del Premio Herralde de Novela 2007, Antonio Ortuño (Guadalajara, México, 1976), conocido en España por su libro de relatos *El jardín japonés* (Páginas de espuma, 2006), cuenta en *Recursos humanos* la historia de Gabriel Lynch, un oficinista que un día decide ascender en su trabajo hasta conseguir el puesto de su jefe. Desde el principio queda claro al lector que el motor que moverá a este sujeto es el odio de un resentido– «Sólo el odio me

---

Antonio Ortuño: *Recursos humanos, Anagrama,* Barcelona, 2007.

permitió mantener el pacto con mi aliento»– que no espera nada de nadie y al que sólo le interesa «el brillo del dinero y el de los muslos de las chicas». Todo valdrá en este afán por trepar y llegar a lo más alto, pero, sobre todo, el protagonista tiene la certeza de que solamente se puede triunfar socialmente siendo despiadado y no dudando a la hora de utilizar mecanismos, los que sean, que contribuyan a destruir al superior. Este demoledor arribista sin escrúpulos, perdedor y con un historial de desafectos, justificará todo lo que hace por considerar que es una víctima de las circunstancias. Su afán de poder no es para cambiar el estado de cosas, sino para continuarlas y perpetuarlas. Esta cínica y corrosiva visión tiene mucho que ver con la consideración que el autor tiene de la literatura como «una celebración fúnebre e irónica de la vida» a la que Ortuño se aproxima aceptando que hay mucho de mezquino y miserable en la existencia. Como sostiene el escritor, esta novela es: «Una puesta en abismo de lo que le termina pasando a buena parte de la gente en el trabajo». De hecho, la novela que comentamos– cuyo título juega con un doble significado: por un lado, recursos humanos es un departamento necesario en toda empresa, pero, por otro, son los recursos de que nos valemos para llegar a un objetivo– como decíamos, esta novela surgió de «años de sufrir los problemas y desazones oficinescas». A pesar de ser urbana, aunque de geografía indeterminada, la mayor parte del relato transcurre en el espacio cerrado de la empresa, comparada con un mausoleo, con sus controles, alianzas, trampas, secretos, zancadillas, vigilancia, rectitud en las formas... Un ambiente claustrofóbico que potencia esta historia de rencor y venganza de un personaje escéptico con un sentido negativo del hombre, al que considera «un despojo /.../, una suma de manías, hábitos y taras»; de la vida: «desazón, vértigo, hastío e infelicidad»; del sexo: «mutuo saqueo de unos cuerpos»; de Dios:»un ser de refinada maldad»...

El ritmo vertiginoso, la violencia verbal, el uso de un lenguaje directo, la ironía y el humor negro como recursos estilísticos más destacables, acentúan la meditación en torno a la inseguridad contemporánea que produce la precariedad laboral, a la vez que alertan sobre los mecanismos que se generan para combatirla y que van desde el engaño al terrorismo. Novela corrosiva, ácida y apo-

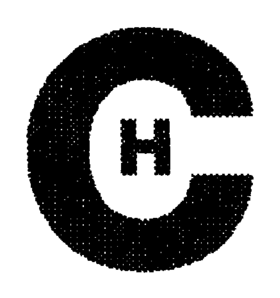
calíptica que reflexiona en torno a *los recursos humanos* que se movilizan cuando entran en juego relaciones de poder entre jefes y subordinados ©

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON [ ]

CON RESIDENCIA EN [ ]

CALLE DE [ ] , NUM [ ]

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE [ ]

A PARTIR DEL NÚMERO, [ ]

CUYO IMPORTE DE [ ]

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN [ ]

[ ]

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96




MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
00692